

Coperta colecției: DANIEL NICOLESCU

Seria
LAMPA LUI ALADIN

I. Negoțescu

SCRIITORI MODERNI

Cuvânt înainte de
EMIL HUREZEANU

Antologie, postfață și notă biobibliografică de
MIHAI UNGHEANU



42370 / 42371

Editura Eminescu
1996

L. L. 1676289

7768179

GÂNDUL CUM POATE BIRUL..



Lampa lui Aladin, cartea care dă titlul colecției de față, inițiată de Editura Eminescu în 1996, are o istorie neobișnuită, dar foarte familiară, prin tulburata ei traiectorie, destinului și operei autorului, I. Negoțescu.

Lampa lui Aladin, conținând analize critice, portrete de autori, studii mai ample dedicate lui Mircea Ivănescu, Ștefan Aug. Doinaș sau Dan Botta, alături de câteva interviuri și mărturii indirect confesive, pornind de la Lichtenberg sau Hölderlin – a fost publicată, de aceeași Editură Eminescu, în urmă cu 25 de ani. A fost publicată, dar n-a apărut, n-a fost difuzată niciodată. Furia imbecilă a cenzurii ideologice și vindicta unor trepăduși culturnico-politrucci, de felul lui I. D. Bălan, au decis ca această carte să fie trimisă la topit, și nu în librării. Autorul *Poeziei lui Eminescu* (1968) și al *Scriitorilor moderni* (1966), poetul și estetul de suavă și superb provocatoare forță spirituală și morală, fostul deținut politic (1962–1964), *out-sider*-ul, auto-izolat existențial și cultural, înainte de izgonirea sa repetată din peisajul sumbru înțepenit al proletcultismului, I. Negoțescu și-a luat, și în 1971, libertatea de a fluiera în biserica ideologică oficială. În chiar anul când N. Ceaușescu decretase, prin tezele din iulie, un nou început al degradării culturii și literaturii, schiță doar a ceea ce avea să devină, în chiar cuvintele lui Negoțescu, „un grotesc mysterium tremendum“, criticul semna o carte cu coperti gălbui-verzui în care scria, cu aceeași majestuoasă suveranitate, doar despre ce era cu adevărat important: scriitori și poeți de primă mână, tendințe europene sincronice în literatura română, modele ale spiritualității și

Lucrare subvenționată prin comenzi de stat

ISBN 973-22-0474-5

triumfului moral asupra contingentului agresiv. *Lampa lui Aladin* – o sugestie a dărei de lumină strecurată sub pragul de sus al unui orizont obturat, nu putea decât să irite, să scandalizeze oficialitatea ignară și proaspăt restabilită în canoanele staliniste.

Lampa lui Aladin va fi deci stinsă, cartea va fi topită și trecută de „ministerul adevărului” pe lista atâtor infanticide ale deceniilor de cultură controlată.

În *Analize și Sinteze* (1976), *Engrame* (1975) și *Alte însemnări critice* (1980), I. Negoieșcu avea să reia cea mai mare parte a textelor topite din 1971, inclusiv studiul despre poezia lui Mircea Ivănescu, care declanșase, se pare, atunci, furia cenzorilor.

Titlul *Lampa lui Aladin* reappare, așadar, tot la Editura Eminescu, după un sfert de veac, în chiar vara în care I. Negoieșcu (1921–1993) ar fi împlinit, la 10 august, 75 de ani. Se repară astfel, de către aceeași instituție – chiar dacă Editura Eminescu de azi nu mai este în multe privințe Editura Eminescu de atunci – o dublă eroare. Cărții, cu acest titlu, i se reabilitează – chiar dacă cu un conținut diferit de cel al cărții topite acum 25 de ani* – existența, ca atare, în literatura română și în biografia unui mare scriitor. În al doilea rând, nedreptatea continuă, resimțită ca atare de I. Negoieșcu, chiar și în anii de exil german post-ceaușist, aceea arătată, în cel mai bun caz, prin indiferența față de cărți și autori, a instituțiilor și *Zeitgeist*-ului acestui timp smucit, în care escrocii și avortonii tranziției se bucură de mai multă înțelegere și publicitate decât marii gânditori, *lipsa de gratitudine* – ca unitate de măsură, atât de ofensatoare, de improprie în lumea civilizată, se vede, pentru o dată, contrazisă. Opera lui I. Negoieșcu și excepționalul său destin, atât de neobișnuit în cultura română, merită, însă, în continuare recunoștință. De aceea, ca vechi prieten și martor al amărăciunii sale, ca executor

* În volumul II al antologiei de față, în curs de apariție, sunt cuprinse texte selectate din cartea *Lampa lui Aladin* (n. ed)

testamentară și custode al unui extraordinar *Jurnal* de exil, cuprinzând peste 3 000 de pagini, și sortit, conform dorinței lui I. Negoieșcu, la 30 de ani de reclusiune, după moartea autorului, nu pot decât să observ cu bucurie ceea ce, prin parafrază, aș numi: *I. Negoieșcu și posteritatea lui critică*.

După *Istoria literaturii române* (1993), *Scriitori contemporani* (1994), după reeditarea volumului de versuri *Sabasios* și apariția, în 1990, a acelei atât de necesare *În cunoștință de cauză* – texte și comentarii politice ale autorului, după atât de provocator-intensa confesiune *Straja dragonilor*, opera ultimilor ani, i-a creat lui I. Negoieșcu un nou „personaj”. Or, cititorii, admiratorii și prietenii lui știu prea bine cât de mult a ținut marele critic la „înscenările” exemplare – ca modele, imbolduri ale unor comportamente culturale și publice superioare: de la baladismul clasicist recuperator și *challenge*-ul suprarealist în lupta pentru autonomia esteticului, din tinerețe, în continuitatea lui Lovinescu, la scriitorul care, prin protest profesional și politic, se opune abuzului dictaturii, de la *euphorionismul* indus unei culturi în criză de idealuri estetice și etice aplicate, la reșezarea literaturii române pe planul unei axiologii de tip occidental, rolurile asumate de I. Negoieșcu dau rod. Și vor da, așa cum și dânsul și-a dorit și închipuit în ultimii ani, tot mai mult, pe măsura reeuropenizării României. Nu întâmplător, reprezentanții generației literare a nouăzeciștilor au reacționat cel mai prompt la literatura de strălucitoare directitate subiectivă – intensă probă a libertății estetice și morale asumate, a *Straiei dragonilor*.

Nu întâmplător, un eseist de amplitudinea și forța critică a lui H. R. Patapievici se simte atras de patriotul diferențiat, entuziast și sever, dar atât de convingător în profunđa sa *Hassliebe* (iubire rectificată de luciditate necruțătoare) pentru alcătuirea României mai vechi și mai noi. Prin I. Negoieșcu, literatura și cultura română au unul din cele mai interesante personaje istorice, cum crede profesorul Virgil Nemoianu. Un *homo occidentalis*, în plină metastază a lui *homo sovieticus*, un

„Querdenker“ – un gânditor pus de-a curmezișul pigmeilor și locurilor comune, în critica literară, în biografie, în viața publică, în exil. Exegeții operei și ai vieții lui I. Negoițescu, între care Virgil Nemoianu, Ileana Vrancea, Ion Vartic sau Gh. Grigurcu, sunt și între cei mai străluciți continuatori ai maioreșcianismului în dezvoltarea celei de-a cincea generații de scrutin critic constructiv al valorilor culturii române în cumpăna mileniului.

Demersul Editurii Eminescu de a publica volumul *Scriitori moderni* în colecția *Lampa lui Aladin* se înscrie în seria recunoașterii postume dar și a recontextualizării modelului pozitiv atât de actual și necesar în România încercărilor de-acum.

I. Negoițescu și-a impus personalitatea în plină adversitate, cu o tulburătoare răspundere a împlinirii operei, printr-o rară unitate de destin, al autorului și al omului, al patriotului întotdeauna, printr-o trăire gravă a instinctului libertății și a răspunderii pentru cultura și patria sa, care ne fac să exclamăm, așa cum dânsul în prefața *Romanului Epistolar* (1978) doar șoptea: vezi gândul cum poate birui...

Emil Hurezeanu

Notă: Drepturile de autor cuvenite în urma publicării sau republicării cărților lui I. Negoițescu vor alcătui, conform dorinței lui, un fond de burse, la îndemâna tinerilor exegeți și cercetători ai operei sale. Editura Eminescu înțelege să respecte această dorință testamentară, prin crearea unui *cont I. Negoițescu*.

E. H.

SCRIITORI MODERNI

(1966)

BOLINTINEANU ȘI SONURILE POEZIEI MODERNE

La Bolintineanu, fantezia lirică s-a dovedit mult prea fertilă pentru un poet care nu era în stare să-și înfrâneze imaginația, care nu știa impune rigori creatoare prodigiosului său talent. Nu e vorba aici doar de ușurința versificării – căci în privința formelor Bolintineanu posedă o inventivitate uimitoare, departe de orice automatism steril –, ci tocmai de bogata substanță lirică, pe care acest poet a risipit-o cu neglijență: viziuni și idei poetice, forme de o puritate ce face din ele suprem filtru al poeziei – totul lăsat să se înece în diformitatea propriei virtuozități. Nimeni în literatura noastră nu s-a jucat de-a poezia cu dezinvoltura și sentimentul gratuității de care dă dovadă Bolintineanu. Și pentru că actul de creație artistică nu este joc, ci îndeletnicire spirituală din cele mai grave și mai pline de consecințe, răsplata n-a întârziat să vină. Urmașii s-au obișnuit să vadă în Bolintineanu un stihuitor facil și desuet, adeseori chiar rizibil, ale cărui apologii istorice cu cinematică desfășurare se pretează de minune la parodie. Totuși, cine află răgazul de a se pierde în prea abundenta vegetație a versificărilor bolintinene poate avea surpriza și încântarea să descopere la un moment dat în peregrinarea – sau mai bine zis explorarea – sa un țărm însorit, scăldat de ape limpezi, în ale căror unde se oglindește cerul poeziei însăși. Căci meridional prin sorginte și imaginație, Bolintineanu a adus în literatura noastră decorul Orientului mirific și senzualitatea, laurii solari, clima blândă și roză. Când viziunile lui se epurează, când arborescențele fanteziei se topesc și când formele grațioase și fragile îngăduie substanței lirice să transpară, poetul se dezvăluie în plenitudinea sa. Descoperi atunci în Bolintineanu nu numai un

premergător al lui Eminescu (nu s-a studiat încă nici descendența directă a marilor viziuni romantice eminesciene din cele ale lui Heliade Rădulescu), dar mai cu seamă un precursor al lui Macedonski și, în cele din urmă, pe inițiatorul de forme, de sonuri poetice care aveau să se realizeze în celălalt veac, o dată cu Ion Pillat, cu Mateiu Caragiale, cu Ion Barbu. Și nu e puțin lucru să citești versuri de Bolintineanu cu sentimentul că ele s-ar putea integra perfect într-unul din poemele maeștrilor formei poetice din veacul nostru. Căci se întâmplă ca frumoase versuri, frânturi de poem ale lui Bolintineanu, să strălucească de o prospețime și de o candoare ce le îmbracă într-un smalt mai pur decât al versurilor poeților rafinați dintre cele două războaie. Iată de ce ni se pare de un deosebit interes, pentru studiul evoluției formelor poetice ale lirismului românesc, semnalarea corespondențelor dintre versurile lui Bolintineanu și cele ale poeților noștri moderni. Rezultatele unei analize formale atente și minuțioase, ce așteaptă să fie întreprinsă, s-ar putea arăta de mare preț în cunoașterea substanței lirice românești.

Din recuzita epic-romantică a lui Bolintineanu este de reținut și azi, având în vedere cariera generală a anatemei în literatura noastră (Eminescu, Arghezi, Adrian Maniu...), blestemul din *Mihnea și Baba*:

...Să-ți ardă plămânii de-o sete adâncă...
...Să simți totdeauna asupra-ți o stâncă!
Să-nchini a ta frunte la cine nu vrei!
Să nu se cunoască ce bine vei face!
Să plângi, însă lacrimi să nu poți vărsa...
...Să crezi că ești geniu, să ai zile multe,
Și toți ai tăi moară, iar tu să trăiești!
Și vorba ta nimeni să nu o asculte,
Nimic să-ți mai placă, nimic să dorești!

Dacă la Eminescu romantismul zonelor profunde era prezent în viziunea abolirii somnului (starea de uniune cu sufletul lumii, cu substratul viu al tuturor elementelor, cu haosul ori-

ginar): „...Și somnul vameș vieții să nu-ți mai ieie vamă...” – romantismul lui Bolintineanu e exterior, ostentativ, în imaginea geniului damnat, solitar, în conștiința luciferiană („să crezi că ești geniu”). Verbul său are concreteța vehementă a lui Arghezi: „Să-ți ardă plămânii de-o sete adâncă”; secătuirea izvoarelor mângâierii: „Să plângi, însă lacrimi să nu poți vărsa” –, bineînțeles, fără acel patos de Apocalips, fără acea imaginație brutală, demoniacă, acel lirism al ororii, care supune chiar versurile unei cazne infernale. Starea de indiferență, de saturare a gustului: „Nimic să-ți mai placă, nimic să dorești!”, prefigurând răul subtil insinuat de estetismul lui Adrian Maniu: „Înainte de dorință, fără trudă, toate să ți se-mplinească...”

Cu suavități macabre, tot romantică e și *Noaptea la morminte*, în care mobilitatea imaginilor, în unduirea grăbită a ritmului, produce emoție:

Atunci trecură ielele
De mâini în horă prinse;
Și-un abur toate stelele
Îndată le cuprinse.

Țipau la sânul norilor
Vulturi cu grele pene;
Și vuietul prigoșilor
Se auzea alene.

Un fulger! norul fumegă,
Iar tunetul răspunde
Și ploaia cade, spumegă,
În turburoase unde.

Apoi se-aud răsunete
De vaiete, suspine;
Înspăimântat de tunete
Un mort veni spre mine...

Finalul rapid, ce în *Legende* naște comicul, se poate identifica și într-o apariție diafană, unde grația salvează întregul:

«Dar unde-i frumusețea a cărei dulce rază

Atâta fermeca,

Cât August niciodată n-a vrut ca să mă vază

De frică să nu pice în fermecarea sa?

Și unde mi-e puterea, averile pompoase,...

...Și voi gentile turme de inimi grațioase,

Frumoșii mei iubiți?

Ah! toate-acele bunuri luciră-n dimineață

De-un farmec strălucit;

Dar la apusul zilei, a morții tristă ceață

Tot a învăluit!»

Așa cânta regina și mâna-i diafană

Pe marmuru-nflorit

C-un ac de aur mândru a scris: «O lume vană...»

Și-ndată a pierit.

(*La băile Cleopatrei*)

Cu „averile pompoase“ și „gentilele turme de inimi grațioase“ suntem, de fapt înaintea romantismului, în poezia galantă, cu sentimente filtrate, a rococodului; iar versul care cuprinde gestul magic al reginei: „C-un ac de aur mândru a scris: «O lume vană»!...“ are sonorități pline și concentrate, ce fac din melosul poetic o pastă densă.

Un *Cântec* se remarcă prin simplitatea destul de neobișnuită la Bolintineanu și sună delicat, în planul sentimentului, deschizând cerul meridional și o dată cu el zările luminii macedonskiene:

Valuri de aur, mărgăritare,

Purpură, roze și diamant,

Din cerul zilei de amarant

Revarsă Febus fără-nctare.

Soarele dulce și luminos
Întotdeauna o să-ncălzească,
Și câmpul verde o să-nflorească,
Și o să fie cerul frumos.

Iar eu ca frunza ce-ngălbenește,
Din zi într-alta fruntea înclin,
Și al meu suflet rece, străin,
Vai! nu mai simte, nu mai iubește!

Între prima și ultima strofă s-a produs mutația de stiluri de la rococò la romantic, de la pictural la sentimental.

În *Florile Bosforului*, fantazarea lui Bolintineanu ajunge la sațietate; lumea a devenit muzică difuză, senzualitate de corpuri virginală ori stranii depravări, ziua de amarant varsă parfume, culege lacrimi dulci și doruri amare, iar numele se îmbată de propriile lor exalații, de voluptatea sonorității lor amețitoare: Esmé, Rabié, Almelaiur, Leili, Mehribé, Gulfar, Ziulé, Fatmé, Hial, Dilrubam...

De observat, spre lauda poeziei, că nu e aici numai decor, ci senzualitatea se prefiră în versuri și le dă acea alunecare de frăgezimi, care atrage și subjugă. Când tonul ar putea să pară facil, o grație transparentă le înconjoară și legănarea lor păstrează emoția lirică. Ar fi, desigur, o greșeală să se caute în florile turcești ale lui Bolintineanu mai mult decât un astfel de gen poate da, însă cu toate acestea viridiile mării aduc din când în când la suprafață nu numai spărturile de nacru, cu amăgitoare irizări, ci și scoica întreagă, în pânțelele căreia, castă, perla își arde focul ei rece.

Țărnuț înflorit, hanămele, apele și zarea lor de seninuri netulburate, cântecele de dragoste, caicul care plutește spre largul de atlas, crima gingaș ascunsă în îmbălsămirea tufelor, beția simțurilor și vraja peisajului, totul ne poartă, fără nici cea mai mică stridență de exotism:

...Pe luciul Bosfor
Ce treierat de delfini cu aripe lucioase
Revarsă ici și colo torente de fosfor.

Unde se aude cântarea dragostei:

Te du și amăgește o inimă iubită
Ce doarme legănată de tinere plăceri
Și scutură asupra-i aripa aurită!
Iar eu voi trece viața în lacrimi și dureri!...

și unde, în răcoarea de umbră de pe mal, auzul se desfată:

După-un cafaz, în umbră, ascultă o hanâmbă
Acele dulci cântări;
Deschide lin cafazul și, cu o albă mână,
Îi aruncă o floare umedă-n sărutări.

Iar vasul se ascunde prin marea adormită
La umbra unui mal
Și cântecul se stinse pe-o lacrimă zdrobită,
Zefirul dulce-al nopții se legăna pe-un val.

(O noapte de vară)

Iată un frumos model, de astă dată din Turcia autentică,
pentru ceramica lui Ion Pillat:

Peste unda aurită
Ce adoarme cu murmur,
Peste brazda înflorită
În câmpia de azur;

Caigi! Nu vezi tu oare,
Printre umbre un caic?
Pe cărarea plutitoare
Crini de aur se despic.

Caigi! de mă vei duce
Către visul meu cel dalb,
Biulbiuli, hanâmbă dulce,
Cu păr negru, cu sân alb,

Îți voi da bacșiș sandalul
Ce-are vâlul de atlas,
Ce întrece-n fugă valul
Când aleargă pe Bogaz!

(Sandalul)

Baia senzualității e mereu clară:

E timpul când pe valuri eterul înstelat,
În toată-a sa podoabă se scaldă în tăcere;
Cu murmur dulce vântul adoarme legănat,
Iar inima mi-e plină de-amor și de plăcere!

În exprimarea ușor naivă a vremii lui Bolintineanu, se
străvede naivitatea de cabinet a poeziei moderne:

...Suflarea gurii tale e frageda suflare
Ce răspândește gura amabililor zei...

Fiindcă simțurile s-au rafinat, cuvântul împrumută și el
reflexe de sidef roz și pur (incarnatul său se tulbură ca și cel al
corpului hanâmbi):

Îmi place ca să turbur frumosul incarnat...

(Ziulé)

Răpit de Orient și de Mediterana, cărora le-a dat în poezia
noastră o patrie lirică, Bolintineanu știe să intoneze onorabil în
cinstea pământului strămoșesc:

În vale geme râul și pare că exală
În gloria străbună cântările de fală,

Și vântul ce ajunge din munții depărtați
Șoptește cu mândrie nemuritoare nume
Și domni eroi, luceferi pe secolii revărsați,
Ce par făcuți să plane pe o mai mare lume.

(Târgoviște)

Dar dacă ruinele Târgoviștei îl inspirau pe linia lui Cârlova
și a lui Grigore Alexandrescu, tot ruinele unui timp exotic îl atrag
mai cu aprindere – și la *Edessa* anunță retorica lui Eminescu, în
idealizarea trecutului:

Unde sunt acele neamuri? Cele armii neînvînse?
Regi și robi? Și lumi străine de puterea ta învinse?
Filip? Sceptrul său de aur și coroane de rubin?
Robul ce-i zicea cu ziua: «Ești țărână pieritoare!»
Drăgălașele-i amante, turmă dulce, răpitoare,
Ce cu degete de roze îi turnau în cupe vin?
Și poeții, ce în versuri dulci ca mierea Adoniei
Rechemau Olimpul, zeii și parfumul ambroziei?
Unde este Olimpia, dulce floare din Epir?
...Stinsu-s-a tot ce-a fost mare; viața e în amintire,
În trecut!... adâncă noapte! dar se-aude o șoptire!
Nu e vântul, nu e marea, nu sunt apele din stânci,
Ascultați! vedeți în umbră? pe ruinele tăcute
Se ridică o minune: un palat, grădini plăcute!
O lumină se revarsă până-n văile adânci.
Tot învie, tot se mișcă, se aud voioase șoaapte,
Nechezări de cai sălbatici, depărtat răsună-n noapte
Tropăiri, sunări de zale și de arme le răspund.
E o mare sărbătoare...

Nu-i vine prea greu sensibilității stârnite să surprindă abu-
rul de lirism care urcă de pe această înșirare de însemne regale,
festinul cu ambrozii și poeme, sumbrul zăngănit de zale și de
arme. Imaginația e mai liberă decât la Eminescu. Suntem mai

aproape de poezie și mai departe de discursul *Scrisorii a III-a*.
Nechezatul cailor sălbatici relevă aceleași instincte care elec-
trizează strofele lui Macedonski, exacerband vitalitatea. Cu totul
remarcabilă, răsărirea celui vers de interogație, care poartă în
brocartul său subtile nostalgii:

Unde este Olimpia, dulce floare din Epir?

și care se poate alătura evocării mateine din *Protocolul* lui Ion
Barbu:

Vis al galeșei Floride și-al ostroavelor Antile...

ecouri din Barbu însuși auzindu-se divers. Pentru *Timbru*:

Ar trebui un cântec mai dulce, mai curat...

(*La o mică fată de grec*)

Pentru *Riga Crypto* și *Iapona Enigel*:

...Vezi, de umbre mi-este frică!

Aspru vânt

Pe pământ

Suflă tare, mă ridică!

Pentru *Uvedenrode*:

Ale lor amoruri nouă

O, amant

Intrigant,

Dar te scutură de rouă...

(*Fluturul și floarea*)

De altfel, la Bolintineanu, corespondențele cu muzicile
viitoare ale poeziei sunt numeroase. Macedonski se străvede
frecvent, cu cele mai delicate tonuri ale lui, în această irizată apă
sonoră. Iată portretizarea macedonskiană:

Greaca dulce, spirit fin,
Cu perfidă frumusețe,
Râde cu lacrimi pe fețe,
Ploaia verii din timp lin.

...Poartă soare pe figură,
Grație pe vieața sa,
Gura-i mică picătură,
Sânge ce-a picat pe nea!

(Slavele în vânzare)

Jocul cu limpezimi acvatice, senzualitatea pe care o gustă
însăși materia rece (aici și cu o prefigurare eminesciană):

Unda bea cu voluptate
Corpul ei amăgitor,
Ea o sparge și o bate,
Face spumă din picior;
Iar prin spumă capu-i dulce
Coperit cu păr bălai
Pare luna, vrând să culce
După codrii ninși de plai.

(Se scaldă)

ori, în prospețimea filigrană a *Rondelurilor* de mai târziu:

... Cine-i tânăra hană
Ce pe finul mozaic,
Rezemată lin pe mână,
Bate apa din fântână
Cu piciorul alb și mic?

(Dilrubam)

Pentru ca deplina armonie a lui Macedonski să răsună în
versurile care cântă erotica îmbătare, cu lumini scăldate în umbra

miresmelor, cu acele azururi glauce și suferințele de filtru voluptuos:

...Ea cântă și natura păru că se îmbată;
A nopții stea de aur, în sânul unui nor,
Și marea azurie și noaptea parfumată
Tresar de-un sfânt amor!

(Odalisca)

sau dialogul nuanțelor emotive:

Vai! ale noastre simțuri erau ca îmbătate!
O flacără-amoroasă în inime curgea,
Speranța și-ndoiala, cu patimă-ngânate,
Din sufletele noastre suspine-adânci scotea...

(O noapte de amor)

și, în fine, chiar romantismul lui Macedonski, cu prevestirile lui
nervoase, cu rătăcirea simțurilor:

...Ascultă! nu este gemânda furtună
Pe mările-adânci;
Nici djinii fantastici ce-n noapte se-adună
Sub negrele stânci...

(Gulfar)

În propriile ritmuri sacadate ale lui Bolintineanu și în
decorul său osmanliu, peisajul *Balcicului* de mai târziu înaintază,
ca o Fata Morgana, pe val:

...Un caic despică undele gemânde,
Malul cu saraiuri și grădini răzânde...
...Valul geme dulce sub o coastă verde
Unde printre dafini un sarai se pierde...

(Hial)

Ca printr-o spărtură de cer, tabloul elegiac al încântărilor
lui Ion Pillat irumpe, de astă dată în tonuri exacte:

O văi încântătoare, dumbravă înverzită,
Ce-ați desfătat adesea copilăria mea...

(Proscrisul)

Însă, fără îndoială, opera lirică cea mai de valoare a lui Bolintineanu rămâne lungul poem *Conrad*, din care se pot extrage, ca dintr-un laborios zăcământ, minereuri cu scilpiri de diamant. S-a încheșat în aceste versuri un cer de limpezimi strălucite, scufundat în puritatea grea de evocări a Mediteranei, albastrul cimitir al culturii. Față de Pillat, cântecul mediteranic al lui Bolintineanu e mai bogat în frăgezimi născânde, în ingenuitate; o matinală adiere îl străbate și numele Antichității și ale Sudului se contopesc, în evocare, la un nivel mai aproape de sângele poeziei. Elegia sună mai original, în incarnatul ei cu răsfrângere de sîdefuri; e ca o suavă peregrinare prin elegiile care se nasc una dintr-alta, se împletesc, se întretaie, se despart și se revarsă în „marea azurată“, în dulcele ei murmur de voluptate și tristețe.

Iată subiectul acestui poem: tânărul revoluționar Conrad, proscris din Țara Românească, supusă tiraniei, călătorește pe un vas care îl poartă departe de patria iubită, spre alte ceruri, senine și favorabile. Drumul exilului trece de-a lungul coastelor mediteraniene, presărate cu urmele civilizațiilor de mult apuse. Poet, Conrad cântă clima cea blândă și ruinele trecutului care îl întâmpină de pretutindeni. Iar dacă elanul său revoluționar e atât de irezistibil încât îl îndeamnă să scuture chiar lanțul rigorilor poetice și să prefere a scrie în proză, lira lui răsună, totuși, ori de câte ori sufletul său arde în flăcările inspirației. Încrăzător în viitorul omenirii, în triumful justiției și adevărului, Conrad cunoaște totuși momente de descurajare, cade pradă „cugetărilor sceptice“ și filozofează romantic asupra caracterului fragil al civilizațiilor pulverizate de curgerea istoriei. Ca poet și gânditor, el își

petrece nopțile sub „domele tăcânde“, atent la armoniile naturii, meditând și extaziindu-se. În țesătura poemului, care înfățișează călătoria lui Conrad, se împletesc firele mitologiei, umanităților și istoriei. Sentimentul naturii e puternic trăit, cu o sensibilitate luminoasă și pură, în tonuri poetice a căror transparență o agită sufletul eolic al Sudului. Alături de partea descriptivă și meditativă, alături de euforia climelor zămbitoare și lamentațiile pe marginea efemeridelor istoriei, alături de exaltarea libertății și osânda asupririlor tiranice, poemul zugrăvește iubirea lui Conrad pentru o „serafică“ Iulia, pe care proscrisul o întâlnește pe vas. Din clipa când remarcă acest chip „înzestrat cu urme de tristețe“, Conrad se pătrunde de „un farmec simpatic“. Și îndată ce se cunosc, cei doi se simt uniți de „simpatia pură“, de „sacral legământ“ al durerii. Ei admiră împreună natura: marea, ce ca o amantă se sărută în depărtare cu cerul, simpatia cosmică între pământ și cer, care naște armonia divină a lumii, fiind ecoul măreț al propriilor sentimente. Într-o seară caldă, limpede, cu boare dulce, Conrad și Iulia se întrețin despre lucruri „profane“ pe covertă. Ea e răsfățată de o dulce voluptate, cuprinsă de un farmec nespus. Conrad îi povestește dragostea lui nefericită pentru o greacă, o tenesiană. Sub impresia acestei confesiuni, după ce rămâne singur, el scrie o poemă, închinată prietenei de călătorie: *La Iulia*. Într-unul din popasuri, Conrad, Iulia și o nobilă milady, Claricia, urcă împreună pe muntele Hermon. Ca niște gingașe căprioare, femeile sar ușor pe stânci, „plutind pe precipice“. Conrad are prilejul să prindă brațul Iuliei, care a făcut un pas greșit, și se îmbată de plăcere. Când, altă dată, tânărul crede sosită ora să-și mărturisească pasiunea, Iulia îl numește „copil material“ și îi răspunde cu o adevărată pledoarie pentru iubirea platonice, distilată, ideală. Îndrăgostită de fapt de Conrad, dar spiritualistă, ea îi oferă „amiciția“, „stima“. Tot acest mic roman erotic se dezvoltă în aprinsele discuții ale celor doi tineri asupra libertății și sensului istoriei.

Iată acum, în muzica directă a versurilor lui Bolintineanu, descrierea călătoriei lui Conrad, prin peisaje, clime și istorii. Suntem în amurg, atunci când înstelata noapte se naște din umbra ce o lasă în urma lui soarele, peste valurile albe suflate de boarea cea dulce, peste

Munți, plaiuri, văi răsând și fragede grădini,
Ce-noată în oceane de umbre și lumini...

Întâia apariție a vasului pe care se află proscrisul e magnifică, atât ca imagine cât și ca putere expresivă a versului, obținută prin jocul vocalelor și consonantelor din numele proprii:

...Cotind pe Cornul de-aur ieșea în Propontide
Un vas spărgând cu pieptul tărâmele lichide.

Vasul intră în Helespont și „Suvenirurile” lumii moarte, care se oferă privirii cercetătoare a lui Conrad, înviorează simțirile tânărului exilat, îl scot din gândurile-i sumbre și îl cufundă în visare poetică.

În templul de la Sestos, locaș dezmiardător, el aude pe Hero invocând „zeea cu păr de ambru”, rugând-o să-i spună ce s-a întâmplat cu iubitul ei, care, în noaptea când farul s-a stins de vânt, n-a mai venit înot ca alte dăți:

Rămas-a în Abidos de vânt împotrivit?

Ori poate l-a sorbit marea, îndrăgostită și ea de adolescent?
Dar la înfocatele rugăminți:

Cyprisa nu răspunde. Phebus a răsărit;
Și corpul lui Leandru zdrobit, adus de mare
Pe mal s-a tipărit.

Preoteasa Afroditei (de fapt a Dianei) l-a zărit întâia oară pe Leandru, venind la templu, într-un amurg scăldat în muzică de harpă:

Când soarele dispare în aburi de rubin...

și mărturisește că, văzându-l trecând sub mirți, a fost fulgerată de amor:

El îmi păru mai dulce decât frumosul Soare.
De-o patimă arzândă tot sânu-mi fu cuprins;
Luptam a stinge focul, dar focul fu nestins:
Rugai pe Cythereea să vie-n apărare.
Dar ea vărsă în sânu-mi o flacără mai mare!

Căci „perfida” zeiță:

Parfumul voluptății în aer revărsase:
Tot sufletul de dânsul în Sestos se-mbătase...

și, deznădăjduită, preoteasa exclamă:

Amor, o foc din ceruri, o simțământ sublim!
Cum vă schimbări cursul și cum divina miere
În cupa vieții mele s-a prefăcut în fiere!

De aci înainte întristarea va domni peste lume

Și pasărea Minervii va-nlocui prin nopți

suavele acorduri, ce două lire tinerești

Pe boarea dulce-a serii făceau ca să răsunе...

Nu departe de locul jalnicei povești de dragoste, pe celălalt țărm, Conrad contemplă așezarea străveche a Troiei, acum câmp pustiu, care îi spune mai mult despre ursita omenească decât religiile și filozofiile, ce le numește „nebune ficțiuni”:

Acolo fuse Troada, fu marea bătălie...

constată el cu ochii în lacrimi, disperat de a vedea cum giganticele bătălii din istorie, chiar „cugetarea născând în libertate”

n-au putut schimba soarta omenirii. „N-a ars destulă smirnă pe-altarul providenței?” – se întreabă Conrad. N-a pătruns, oare, „prefumul suferinții” la ceruri? N-a suferit de ajuns bietul muritor, supus istoricelor cazne? „Eternizat-a timpul din toate lungu-i dor?”

Recunoscând, pe „țărnul negru”, locul mării încleștări eroice cântate de Homer, poetului nu-i rămâne decât suspinul:

Să stăm la umbra serii, să plângem muritorul...

La gândul că, dincolo de moarte, visul altor zări ar putea fi real, că o viață fără suferință așteaptă pe cei care trec acest prag, Conrad își imaginează regăsirea, în acel tărâm spiritual, a ființei iubite, smulsă prematur existenței pământești:

Te voi afla pe tine, frumos și dulce nume,
Ce-atâta am iubit!

Dar dacă viața de dincolo se dovedește pură iluzie, iubita va continua să trăiască în cântul păstrat de lira poetului, așa cum trecutul eroic al Troiei persistă în cânturile lui Homer. La ruinele și osemintele ascunse în pământul Troadei, poetul exclamă tragic și măreț:

Voi – umbre! – ce vă pasă de este nemurire...

și întreabă, cu același ton sumbru, propria sa umanitate:

Și ce îți pasă ție, sărmană, tristă humă,
Să știi ce te așteaptă când lumea vei lăsa?
Vezi tu pe fața mării trecând un val de spumă?
El e figura ta.
Nu ești sătul de viață, de suferinți amare?
De vise fericite ce nu se împlinesc?...

melancolia romantică învăluind lumea și cugetarea sa. Vasul plutește însă mai departe

Prin umbră și lumină, pe-albastrul Helesponte

și noi țărături zâmbesc, trezind iarăși dorul vieții:

Tenedos este-acolo, cu clima răpitoare...

Căci proscrisului îi place Orientul învăpăiat, în care frumusețile feciorelnice sunt ca o boare a Septentrionului, răcorind

Un aer cald și dulce, un foc de răsărit.

Apare, în fine, rai și floare îmbătătoare, Stambulul, și Conrad nu mai știe dacă trebuie să admire

Această formă plină de mare strălucire,
Sau inima frumoasă, sau spiritul gingaș...

care e „suava umbră” din noaptea amintirii. Când ziua se retrage în grotlele umede ale munților, poetul invocă luna și marea arzând rece:

Răsari, bălaie lună, pe cerul tău cel pur,
Lumină calea noastră pe brazdele de-azur!
...Te leagănă, tu, mare, delicios tezaur!
Sub boarea ce resfiră acest polei de aur...

Elc cer apelor să murmure și să delireze; marea e „imperiu de încântare”, e libertate și forță imensă:

Tu singură sub ceruri robia nu știi încă,
Tu singură, o, mare, puternică, adâncă...

„Un farmec fără nume” se varsă pe fața sacrului element pe care vasul îl despică:

M-ai legănat tu dulce sfânt element de-azur...

Alt țărnu se înalță în zare:

Dar Lesbos se arată. Pe-albastrul orizont
Apare-un nor de vase plutind spre Helespont,

Vedere minunată ce nici un muritor
N-a cunoscut în viață...

E flota care merge să înfrunte tirania Moscovei țariste:

Luptați, armate mândre, căci sângele vărsat
Pe-altarul libertății e binecuvântat.

Însă Conrad dă dovadă de simț istoric, de luciditate: „O, Franță generoasă, Anglie, regină“, căreia „aposul element“, „îți recunoaște lanțul și aspra ta dreptate!“ – puteți, oare, tocmai voi să liberați popoarele, voi, care subjuogați, la rândul vostru, pe alții? Și, pentru a căpăta răspuns, el se adresează lunii, într-o superbă invocare:

O, tu, amantă rece a soarelui, o, lună,
Ce te ridici din valuri și treci în noaptea brună,
Ca să lumini departe pe-ntinsul element
Cărarea marei flote cu pânzele în vânt...

spune-mi, văzut-ai popoare tiranice liberând de tiranie alte popoare, pentru a le supune unei și mai crude tiranii? Credința lui Conrad este că libertatea nu ți-o poți cuceri decât prin luptă proprie.

Revenind apoi la gânduri mai gingașe, poetul exaltă gloria divinei Sapho, vie încă, în timp ce eroii, regii și tiranii au pierit cu toții în ceața veșnicei uitări:

Iar tu, cu două ode ce nemuriră anii,
Trăiești, poetă dulce și încă vei trăi,
Pe cât acele strofe nu se vor risipi...

Și inspirat de această viziune, Conrad compune un poem pe tema *Alceu către Sapho*, în care cântă suferințele de dragoste ale „poetului ostaș“:

Pârâul stinge focul; dar lacrimile mele
Nu sting aceste flăcări ce sânul meu cuprind,
Și cum vor stinge focul când foc sunt însăși ele?
Mai mult ele l-aprind.

Iubirea nefiindu-i împărtășită, Alceu blestemă pe Sapho, iar pentru ca răzbunarea să se îndeplinească, cere ajutorul Cythereei. Aceasta cheamă pe Amor și-i poruncește să facă în așa fel încât dragostea „să devoare cu flacăra-i cerească“ pe femeia „ce cutează a i se împotrivi“.

...Ea zise: și Amorul ascultător coboară
Prin domele supuse lui blândul Orion,
La Lesbos se oprește, și Sapho, vai! adoară
Și moare de Phaon.

La orizont se ivește acum golful Smirnei, cu „cetatea eoliană“, în care fecioarele au „prefum“ levantin, iar femeile „ardoarea de vânt îmbălsămit“, „Ce Lybia trimite și marea-i dă răcoare...“

Acolo se înalță Pagus, dominând peste ape, acolo se înalța pe vremuri templul lui Esculap, pe-a cărui „colonadă de marmură se strângea ca într-un focar, oglindindu-se, lumina oceanului înspumat. E țara granatelor, a mirtului, măslinilor și laurului, locaș de purpură și aur, în care răutatea și suferința au crescut trufase în primăvara eternă a visului și iubirii. În clima dulce și înmiresmată, luptătorul pentru libertate nu uită însă umbra ce se așternea odinioară peste o lume împărțită în sclavi și stăpâni; astfel, durerea de a vedea cum focarul artelor și științei a pierit în negura trecutului se transformă în dispreț și ironie. Vasul se depărtează iarăși în larg:

Moderatorul vieții se cufundase-n mare.
Ca o sprânceană neagră, pământu-n depărtare
În umbră și în raze se mai vedea mijind;
Și valuri după valuri veneau ca turme-albind.

Din insule se aud coruri angelice, „voci pure, femeiești!“, care cântă un jalnic himn al neatrăirii, cules de „vântul ferice“:

...Vânt, vino de răpește plăpânda mea ființă...
...A vieții primăvară și-a scuturat verdeața
Nainte de-a-nflori...

După un scurt popas la Hio, „edenul verde al Egeii“,

Sub coasta ce se pleacă pe limpezile valuri,
Sub flăcările lunii și-n umbrele de maluri,
Suspină dulce valul în sânul linei seri...
Conrad ședea pe coastă răpit de frumusețea
Ce ca un vis ferice îi legăna tristețea...

Iată Efesul „pământ magic“, leagăn al civilizației, cu cer și
pământ favorabil, cu „delicăță boare“, unde se ridica în vechime
templul lui Apollo. Aici, Conrad are viziunea umanismului uni-
versal, care risipește „excese“ naționaliste. Apoi un țarm
romantic:

Colo înalte râpe se învesolesc în nor,
Cu creștetul fantastic, trufaș și visător...

La această coastă abruptă, marea, tulburată de „vânturi asi-
atice“, urlă în valuri de spume:

Trufașe, gemătoare, neconținut venind:
Ai crede că sunt niște columne de armate
Ce-aleargă să atace, să surpe o cetate.
Un nor trecea pe ceruri, pământul aburind;
Luci pe fața mării un fulger șerpuind
Urmă de-un tare trăznet, făcând să tacă-ndată
Și Notus cel sălbatic, și marea-nfuriată.

Undeva, întristătoare, sinistre, vestigii ale trecutului:

...Pe vechile ruine șacalul cobitor
Unea cu vijelia un geamăt plin de dor
Și pasărea de mare venea cătând pământul,
Unind a sa cântare cu marea și cu vântul,
Așa cum însoțește neadormitul chin
Cu slabul fiu al lumii, amarul său suspin.

Din nou irumpe dureroasa întrebare:

Priviți acele ziduri ce mușchiul învelește,
Și întrebați țărâna ce-aici se odihnește.

Întrebați zeita, aici adorată, dacă religia ei a putut alina
chinurile umanității? Pentru ca îndemnul poetului să răsună
aspru și sfâșietor:

Om, fiu al piericiunii, mergi, vezi tot ce-a rămas
Din tot ce-aici în lume făcea al tău extaz...

Urmează versuri dure, biciuitoare, în care dezgustul și
deznădejdea nasc o sumbră ironie, după care poetul revine la
descripția pură a călătoriei:

Dar vasul naintează pe-o mare ca o ghiață,
Și Samos se arată prin azurită ceață.
Al lumii far se culcă și-așterne, apuind,
Pe mare altă mare de raze scânteind.
Mycal se înalță cu vârful său cel verde,
Prin umbră depărtată, mijind tăcut se pierde;
Din creștetul său, seara pe ceru-i neguros
Coboară către poale plutind misterios.

Față în față cu muntele măreț și singuratec, poetul e în
comuniune sentimentală cu elementul cosmic:

...Ce ai de ești pe gânduri, tu cel mai mândru munte?
Ești părăsit de lume? De viață ești deșert?
...Ca tine, vai! eu însumi de lume părăsit,
Plâng anii fericirii ce timpu-a risipit...

În nopțile când luna se ascunde în nori, spune o credință
populară,

Pe muntele din Samos apar, ca niște zori,
Lumini ce se coboară pe marea-ntărită
Și calea către Patmos la pelerini arată.

Interogația fatală:

O, Patmos! Ce-ți rămâne din splendidul trecut?
O stâncă între valuri, c-un cer senin, plăcut,
O mare fericită, un soare dulce încă.

Libertatea naturii e eternă:

...Când toate-aceste țărături suspină-ncatenate
O, Samos, tu ai încă un fel de libertate!
Natura și Viața...

față cu granitul civilizațiilor:

...Ce s-a făcut cetatea cu templul de granit?

și solitudinea înlăcrimată ce se așterne peste ruina istoriei:

...Pieră și tiranii, și sclavii dinainte,
Singurătatea plânge pe ale lor morminte.

Popoarele „îmbătate de viață“ sunt ca niște arbori „în flori
de dimineață“,

Și seara pierd în vânturi cununele de flori.

Umbra nopții crește:

Ai crede marea umbră ce din mormânt tresare
a generațiilor trecute

Ce pe aceste țărături în nopți revin tăcut...

și din flora cărora poetul amintește de Policrat, tiranul, și de vestitul său cântăreț, Anacreon.

Pe coasta asiatică se arată Miletul, patria filozofilor de altădată:

...Iar, tu, Milet, tu perli acestei țări antice,
Primește trista-mi umbră în sânul tău zdrobit...

Și ce cuvânt ar putea rosti îndureratul evocator de umbre,
care să exprime mai simplu și mai patetic regretul:

...S-a stins trufașă-ți flotă, s-a spart a ta cetate...

Simțirea luminoasă reînvie, când din noapte răsare, o dată
cu zorile, Taurus, cu creștetul lui sălbatic:

Cât de frumoasă este sub cerul fără ceață
Din aste verzi edene, bălăia dimineată...
...De câte ori în nopți, pierdut în vijelie,
Acela ce plutește văzu cu bucurie
Frumoasa dimineată pe munte apărând
Și calea lui pe mare ferice luminând?
Atunci această creastă, ce ochilor se-arată,
De călătorii mării e binecuvântată.
Iar neaua sa eternă ce luce spre lumină,
Râu de-ambru, se îngână cu purpura divină
Și se răsfrânge-n marea de spumă și de-azur
C-un cer ce-atâtea stele îl fac și mai obscur!

O altă apariție zămbitoare, în pofida ruinelor și amintirilor
antichității:

La stânga Cos apare în mantia sa verde...
...Acolo fu statuia Cytherii apărând
Din valurile mării...

Întreaga bucurie a priveliștei e conținută în invocarea sudic
înmiresmată:

O, Cos, locaș ferice, dezmiardător pământ,
În care portocalul prefumă linul vânt.

Căci elementele naturii, din ordinea pură a parfumurilor
vegetale, s-au păstrat, în timp ce toți acei ce au zdrobit acest locaș
al visurilor senine, l-au înecat în otravă, l-au făcut să geamă sub
câlcâiul tiraniei, și care în schimbul libertății pierdute nu i-au

oferit nici pace, nici putere, nici glorie, nici viață... au pierit în ceața eternă.

Doar ruinele au rămas și din acea minunăție a antichității, care a fost mormântul înălțat de Artemiza lui Mausol; privirile refuză să stăruie asupra jalnicei mărturii a trecutului și se întorc mereu la natura vie și bogată:

...Dar să lăsăm aceste morminte și deșerte
Și să privim natura...

...Acolo se înalță din dealurile verzi, din vii,
Munți nalți ce varsă umbre pe mări și pe câmpii;
Un vâl de raze cade pe-această mare lașă...

Îmbătat de priveliștile aci oferite, poetul recomandă proscrisilor să-și trăiască viața în fericita climă, sub azururi curate și blânde, pe țărmul mării ocrotit de acest dulce soare. Totuși, amintirea zărilor patriei izbucnește dureroasă, sfâșietoare, cu un ton elegiac, în care se recunosc amarurile verbului lui Mateiu Caragiale:

Regreți un cer de-aramă și soarele de fier
Sub care vezi în lăcrămi cum anii trec și pier?
...Regreți un cer de-aramă, căci l-ai privit plângând?
Vei părăsi cu timpul aceea ce zici țară,
Vei bea, vei bea sărmane din cupa morții-amară.
Atunci lăsa-vei totul aicea pe pământ
Și patria ta fi-va tăcutul tău mormânt...

Când vasul trece pe lângă Rodos, ori pe lângă țărmuri cu surpate ruini ale Timbriei, Pirahei, Heracleii, observația este aceeași: cataclismul istoric îngroapă fala trecutului, vremea singură, stihiiile cosmice biruite:

Tot ce-a scăpat de spada tiranului străin
A cotropit nisipul Meandrului divin...

Numai natura e intactă:

...Dar cerul, marea, clima, nimic n-au suferit.

Peste construcții biruite, triumful elementului:

...Un farmec fără nume; în mărele ruini
Ce a lăsat trecutul, oceane de lumini...

Coasta ioniană rămâne în urmă și acum apele scaldă țărmul Lyciei; la orizont apare Ciprul, cu vestitul locaș al desfrâului sacru, Paphos:

Venus avea un templu pe-acești țărmuri parfumați!...

Și versurile consemnează mitul într-o frumoasă imagine:

Fenicia pretinde că alba Aphrodită
Când a ieșit din mare pe conca poleită,
Pe calea azurată, fu dusă de Zephir,
Abia învăluită pe coama sa de fir...

În această insulă, zeița se iubi cu Adonis. O altă imagine, cu lebede, cu unde înspumate, nimfe și aripi ce exală parfum, redă întâiul ei popas terestru:

Aici avea ea carul cu lebede frumoase
Pe care la ieșirea din undele spumoase
Copilele râzânde ce tată au pe timp
Pe aripi parfumate o poartă în Olimp...

Sacră, apa din care s-a născut Afrodita e trandafirie, iar în limpezimea de unde scânteie de a versurilor, jocul imaginii are răsfângeri de un rococò pur:

Marea sub poleiul dulce
Mestecat cu trandafiri
Tremură, scânteie, luce,
Sub săruturi de Zefiri.

Aici domni, în timpii mai apropiați, Lusignan, cel care luă de soție pe Caterina Cornaro, venețiana. Trecut de strălucire, de voluptate și moarte:

Antica moliciune aici se resimte,
Ai crede că renaște din vechile morminte.

Prilej totodată pentru noi meditații sumbre asupra tiraniei,
risipite, ca de obicei, de contemplația naturii:

...Dar soarele apare în marea de lumini
Și razele-aurorii se schimbă atunci în crini.

Valurile:

Sub raze și sub umbre aceste turme vin,
Pe mare scuturându-și hlamida lor de crin.

În reflexe voluptuoase, în irizarea acvarelilor lui Turner:
Azur, lumină, purpur și cețe-ntunecate...

omul lucid e chemat să se bucure de priveliște, să se topească în
tablou:

Om, fiu, al îndoielii, te-apropie, admiră...

„Am inima zdrobită, și tristă bea paharul“ de-amărăciuni...
mărturisește poetul. „Dar cât de mare pare acum puterea ta“,
natură neînțeleasă...

Iată Fenicia, tărâmul unde a înflorit pe vremuri orașul lui
Baal, cel vechi cât lumea, trufaș ca soarele, căruia i se închinau
adoratorii forței fizice. Pe acest meleag a trăit și îndepărtata
princesă ce-a cântat-o Rudel, cavalerul din Francia. Iată Libanul,
cu codrii lui biblici, cu călugării maroniți, cu munții Galileii. Iată
Hermonul. Doar pulberea s-a ales de civilizațiile care și-au rostit
aici trufia:

Ce-ai devenit, Astarte, fecioară din Sidon?
O, zee întreită? Și tu, gentil Adon,
Precum și voi, Cabire, divinități antice?

Aici a înflorit Palmira și n-a rămas decât zadarnica întrebare:
Ce s-a făcut Palmira și bravul său popor?

Nume strălucite și sacre: Tirul, Carmelul, Taborul; clime
blânde, parfume de roze și crini ce înecă grădinile; esențe ale
plăcerii:

Oleandru, chiparisul, suavul trandafir...
Tot, umbră, rază, soare, pământ, cer, în tăcere...
Tot tremură sub vălul de viață, de plăcere.

Nume mari și sfinte amintiri: Tiberiada, Betsaida,
Tariheea, Capernaum. În acest cadru, poetul face și o eterată
descriere a Iuliei, cea îndrăgostită de Conrad:

Suava-i frăgezime, delicios carmin,
Era ca picătura de ploaie pe un crin
Când soarele trimite pe-a noastră scurtă viață
O blondă auroră, o lină dimineață.

E înfrăgezirea cosmosului matinal:

Dar dimineața vine cu degete de-argint
Să strângă vălul nopții pe lume fâlfâind
Și coama-i de beteală cu roze semănată
Prin umbre ce albește apare legănată
Pe aripa de roze ce orele întind
Ieșind din sânul nopții sub cerul de argint.

Imaginea se păstrează însă mereu senzuală, chintesență a
simțurilor îmbătate:

Pe loc se nălță-o ceață subțire către cer,
Ce-o bea cu voluptate lumina din eter.

Iordanul, pe care muntele Hermon îl „depune“ din „neaua
ce formează eternele-i cunune“:

Tu cazi în aste unde, te pierzi ca să reapi
De ceealaltă parte în margine mai mari.
Și frăgezind o vale de suvenir plină,

Dând viață și rodire, pe panta ta cea lină,
Alegi cu întristare mormântul pe pământ,
În marea Asphaltită, adevărat mormânt!

Evocând Iudeea antică, poetul amintește de Cana, unde, la o nuntă, Isus schimba apa în vin; de Naim, de Aphek, unde căzu Saul, de Sichen, Bethel, Jezrahel, cu palatele lui Ahab. Jezabel, muma Ataliei, a închinat țara lui Baal:

Ce ai făcut tu, oare, cu-această mare turmă
De preoți ai naturii? Pieriră fără urmă!

Se desfășoară, apoi, dinaintea noastră Ierusalimul, valea Jerico, Hebronul, Betleemul, valea Josaphat. Conrad se îndreaptă spre „lacul Asphaltit“:

Când împăratul zilei în spațiu se arată
Ca insulă de aur pe-o mare azurată...

Vede mănăstirea Sf. Sava, locul unde se ridicau de mult Sodoma și Gomora, cetatea Masada, apărată de Eleazar, cucerită de Flaviu. În aceste locuri s-au iubit Titus și Berenice:

Un aer ce îmbată, un aer parfumat
Inundă empireul de stele semănat,
Și pare că la ceruri se duce și supune
Suspinele ce omul pe-altarul sfânt depune.

Valea Șaronului, către Jafa:

Nimica nu răpește vederea obosită
De stânci și de morminte, ca valea renumită,
Ce-apare și se-ntinde sub ochii osteniți,
Sub ierburi parfumate, sub arbori înfloriți,
Pe lunca răzătoare, prin plante, prin vâlcele,
Aleargă și se joacă, plătându-le gazele.

La Jafa, la ora când zeul Baal, cu mantia-i de foc:

Se culcă în palatu-i de-azur, lăsând să cază,
Pe-antica Fenicie cea mai din urmă rază...

Conrad admiră de pe o terasă peisajul:

Un vânt ce bea parfumul grădinilor în flori
Sufla cu răsfățare sub cerul fără nori,
Nălța pe mare trâmbe de valuri înspumate.
Dar umbrele se varsă cu raze îngânate...

Luna plină revarsă foc pe „câmpul azuratic“ al undelor care ard și flăcările pătrund chiar în adâncul apei:

Și peștii și lopata și vasul ce plutește
Și aripa de vânturi ce undele lovește
Păreau în umbra nopții...

un vis de foc.

O, climă fericită! O țarmuri parfumate!
exclamă poetul.

Se înserează, răcoarea nopții învăluie voluptuos lumea:

...Dar seara își așează, în spațiul senin
Pe munți, pe văi, pe țarmuri, columnele ce vin
De umbre și de stele, de vise trecătoare,
Și răspândește-n aer o fragedă răcoare...

„Adio sfântă țară“, zice Conrad, părăsind coastele siriene,
- țară:

În care tot e moarte, morminte și ruine!
Frumoasă prin tristețe și mare prin dureri!
Tu ce ai fost focarul de viață, de puteri,
Tu nu mai ai nici viață, tu nu mai ai puteri!

Urmându-și drumul, vasul ajunge la țărmul egiptean, unde palmierii par colonne de marmură:

Ce sprijină un templu cu aur înstelat...

și unde „dulcea Ibis“, legănată de zefiri, suspină îndrăgostită în „silvele de cactus“; unde „zeea Isis“ prevede tristele deșerturi cu „oasis“-uri; unde „întunecoasele“ etiopiene se întâlnesc cu evreicele cu ochi azurii, cu palidele arabe și copte „cu păr negru și brațe de ninsoare“. Tărâm al argilei fecunde, în care deîndată ce o „frunză cade sub soarele de foc“, o alta îi ia locul.

O furtună:

...Ai crede că toți monștrii marini se-adună-n cor
Și țipă-n limbi diverse, pe tonul întristării
Voind să ducă vasul în smărcurile mării.

Apoi, pe „coasta aburită“ se arată Alexandria, „elegantă, superbă cetate“, care sub Ptolomei deveni un centru al artei, științei, civilizației, și unde Hyppia, fiica matematicianului Theon, ea însăși mare învățată, adeptă a lui Platon, fu ucisă de fanatici creștini. Alexandru, Pompei, Cezar, Antoniu, Octavian, Bonaparte, cuceritorii lumii, au trecut pe aici. Aceasta e țara piramelor trufașe, a marilor ruine care amintesc timpul de glorie când, în palatele și templele de la Necropolis, de la Memfis, de la Teba, viața magnifică încerca să se immortalizeze în piatră. Ca pretutindeni, însă, gloria și viața de atunci au dispărut „ca urma gazelei pe nisip“. Și tot așa, natura, elementele cosmice singure persistă în curgerea vieții.

Valea Nilului:

Pe fața ei se vede plutind o deasă bură
De aur: e nisipul mărunț și risipit,
Ce strălucește-n soare, de vânturi răspândit.

Trecutului, poetul i se adresează astfel:

Adio, piramide și tu, o, sfinx bizar!
Ce faceți între viață și moarte un hotar!

Cucerit de via climă a prezentului:

Plutesc pe Nil ferice, în clima de plăceri...

Bucurându-se din plin de prodigiile simple ale naturii:

În silvele de finici o deasă umbră cură...

...Și serile se-arată cu coama de eben...

Muntele de paseri:

Stânci nalte, scorburoase, sterile și bizare...

Imaginația e totuși solicitată de magicele construcții, de obeliscuri, de sfincșii de granit, lucrări ale faraonilor: Sesostriș, Amenofis, Sestos, Ramses, sub aripa neagră a neantului. Extaziat de aceste plâsmuiri grandioase, poetul face elogiul artei și con-templației ei:

...Dar unde o să punem privirea mai întâi?
Tu, fiu al ignoranței, ce nemișcat rămâi
Când arta îți arată divină strălucire,
Oricare-ar fi răceala și-adânca-ți nesimțire,
Tu poți să vii aicia, cât de nepăsător,

Căci vei gusta tu însuți un farmec răpitor.
Vederea se îmbată, se-ncântă, se uimește,
Nu știe ce s-admire, căci tot aici răpește,
Și sufletul rămâne, o dată ce-a privit,
Sub farmecele artei, aicia-nlănțuit,
Sclavie mult mai dulce decât chiar libertatea!

Între natură și civilizație, între element și ruină, jocul con-
tinuă notat cu același sentiment măreț al perenității și tragicului:

Pe muntele Libiei răsare plină lună
Și varsă-un râu de raze pe valea lată, brună,
Un ocean de glorii plutește pe ruini.

Prin „oceanul de glorie” se profilează mărturiile geniului și nădejdi umane; statuia lui Sesostriș, templul zeițelor Hathor, mărturiile ale trecerii și mirajelor deznădăjduite:

...O vale de durere, de lacrimi, de-ntristare
Pe care rătăcirea-ți le face mai amare,
Pe care dulci iluzii cu raze le-nvelesc
Cum pe-un deșert de moarte miragiile plutesc
Și fac mai crudă setea ce sânul tău încinge
Când mincinoasa rază din ochii tăi se stinge.

Peste ruinele de la Karnak, invazia solară:

Amantul lunii-apare pe caru-i aurat
Și varsă oceane de raze pe ruină.

O sută de coloane uriașe sprijină construcția și poetul se întreabă cum a putut fi, oare, pe vremuri acest „locaș divin”, dacă:

Acuma în ruină, acum în întristare
Atâta farmec încă și frumusețe are?

În marea sală, remarcă:

Aici se prosternară atâtea frunți regești,
Aici se umiliră puterile lumești
În cruda așteptare ca să se umilească
La rândul ei, în urmă, mândria ta regească.

Urmează arhitecturile colosale de la Luxor, apoi, iubirile lui Cezar și Cleopatra și, în fine, bineînțeles, din nou natura: Nilul care, depășind cataractele, trece printre „măguri” coronate de stânci și scaldă verdea insulă Phile, eden îmbălsămit, în care se înalță columnele trecutului:

Mărețe printre arbori, sit verde, răpitor,
Ce pare și mai verde și mai desfătător
Alături cu această natură dezolată
O, grațioasă Phile, fii binecuvântată!

Exuberanța naturii egiptene prevestește mirificul *Egipt* al lui Eminescu:

Cosița ta de roze aurora și-o desface
Cu degete de aur în noaptea care tace
Și, la semnalul-acesta, miriade de cântări
De paseri se revarsă; străine desfătări!
Concerte infinite sub frageda ninsoare
Ce arborii-ncunună de flori desfătătoare.

„Torente de flori”, cu albinele ce murmură ca „visele de plăcere” și zefirii ce se leagănă, la umbra crinilor și trandafirilor, alcătuiesc cadrul în care Cezar iubi pe Cleopatra. Dar amorurile lor s-au stins demult, așa cum demult s-a spulberat măreția acelor timpuri și poetul înstrună iar lira-i elegiacă:

Adio, Tebaidă! locaș de reverii,
Tu Phile, cataracte, cu dulci melancolii,
Cu frumuseți străine, necunoscute nouă...

Și mai departe:

Adio, tu, Sienă, și tu Elefantidă,
Ombos, Edfu! Vedere măreață și splendidă...
...Eletia de care Plutarh aduce-aminte,
Esmeh cu zodiacul! – Adio, mari morminte...

Printre aceste monumente, amintiri, sarcofage, elementul care persistă simbolic e Nilul, legănat în noapte „de strigăte de hiare, de vânturi din deșerte”: ziua, din undele fluviului ies crocodilii, să se prăjească pe uscat, iar câinii aleargă însetați pe maluri, unde femeile arse de soare apar:

Ca Nereide negre cu sânul nud și pal...

Apa lustrală a ciclului firii purifică imaginea civilizației moarte, când zorile își desfășoară ghirlandele de purpură:

Pe fruntea frumuseții, pe câmpul înflorit
O pulbere de rouă pe flori a strălucit
Și purpura corolei din roza parfumată
Prin plânsul dimineții apare mai curată...

Și ca ultimă viziune a acestei lumi pierdute în eterna ceață,
poetul evocă galera somptuoasă cu „vele de mătase, de aur și purpură”, cu lopeți „argintuite”, ce în mișcarea lor lovesc instrumente muzicale și nasc astfel divine armonii, galera pe care Cleopatra primi pe Antoniu, în „costumul Venerii ieșind din mare”, înconjurată de sclave ca nimfe, stând sub un cort feeric, molatic răsturnată.

Lăsând în urmă țărnul african, atât de bogat în ruine, în glorie vaste ca oceanul, în vraja naturii pururi treze, vasul își continuă drumul, despicând apele:

...Era când zeul vieții plutește în lumină
În toată maiestatea, în aria senină,
Când coama lată-a mării în vântul adiind,
În ploaia de lumină, se joacă scânteind.

La orizont se desprinde coasta candiană:

Colo apare Critul ieșind ca o cămilă
Titană dintre valuri cu valea sa fertilă,
Cu muntele său Ida cu-atâtea amintiri...

insula în care Zeus ascunsese pe „Alba Europă” ce o răpise și unde Ariadna îndrăgi pe Teseu, care, furând-o, o duse la Naxos. Patria lui Epimenide și a lui Pythagora, apoi alte insule egeice: Paros, cu marmura sublimă nemurită de Praxitel și de Phidias; Naxos, cu templul lui Bachus:

...Aici, venind din Indii pe unde fuse dus
El întâlni sub arbori plângându-a Ariadnă,

Delos, scoasă din mare de Neptun, pentru Latona, cea gonită de Hera. Aici se înalță pe vremuri un vestit templu al lui Apollo. Mai încolo se arată antica Seripkos:

Locaș de voluptate, de-amor, de ambrozie.

Țărurii elini se topesc apoi și ei în mare, și, trecând de Malta, vasul ajunge la coasta siciliană. „Frumoasă Siracuză, ce s-au făcut tiranii?” – întreabă Conrad. Ce s-a făcut „republica superbă”?

...O lume coperită de mari dărămături
De temple, de palate, pierdute-n arături
E tot ce mai rămâne din vechea ta splendoare.

În cele trei creste ale Etnei, poetul vede „blocurile cu care s-au luptat Titanii”. Și el nu uită să apostrofaze muritorul:

Om muritor! țărăna ce risipește vântul...

Întâmpină cu aceeași bucurie nesecată frumusețile vii:

Salut, Messină dalbă, tu, Regio frumos,
O sit de desfătare, eden delicios!

Furia, răscoala elementului le exprimă cu nerv, cu patos:

Charybda, Scylla, monștrii spăimântători se-arată,
Se-aud! Aicea marea, sălbatică, turbată,
Se zguduie, spumează, în valuri peste stânci
Și lasă să se-audă în nopți mugiri adânci.

Poetul amintește în sfârșit că pe aceste meleaguri și-a avut Vulcan făurăria.

La Neapole, suava Iulie coboară și Conrad își continuă singur călătoria, către Francia. El salută cu căldură pământul italic, pe care mărturisește a-l fi îndrăgit încă de mult:

Salut, frumoasă țară ce-atât eu am iubit!
O, țărni al Italiei, de glorie aurit!

Suvenirurile mitologice sunt și aici prezente:

Colo se-nalță-n aer a Circei mare stâncă...

Promontoriu care durează și acum,

Când tot ce se-nălțase sub brațul omenesc
Cenușa și scoria sub valuri învelesc,
Și lacuri putrezite întind a lor domnie
Pe fața acestor locuri de moarte și urgie.

La Elba, Conrad are viziunea unui bal în cinstea Paulinei
Borgheze, sora lui Bonaparte. Trezindu-se în el fiorul bărbăției,
consideră Italia un pământ de delicii, în care totul este:

Prea răpitor, prea magic, prea splendid, prea molatic!

Italia e muma mumii lui Conrad, și revoluționarul exilat ar
vrea să infuzeze acestui eden molatic o energie proaspătă, primind
în schimb dulceața amorului și poeziei:

Eu îți voi da asprimea, vigoarea, barbaria.

Despărțirea de leagănul civilizației latine îi smulge o
închinare, prinos totuși lumii plăcerilor:

Tu, coastă de delicii, fii binecuvântată!

Căci desfătarea simțurilor este aici un dar al climei, al azu-
rurilor marine, în a căror nostalgie sufletul lui Conrad se scaldă
de-a pururi:

...Voi valuri ce vă spargeți sub coasta depărtată,
Puteți a-i duce, oare, suspinul meu de dor?
...Tăcut e miezul nopții și alba dimineață
Curând o să poleie umbrosul răsărit...

Cu „dulcea Ausonie“ se sfârșește și perigrinarea medite-
raneană a lui Conrad. În Provența, el remarcă bogăția naturală a
regiunii:

Oceane de verdeată, de arbori, flori, cereale,
Îmbată și încântă pe trecători în cale...

La Avignon, vechea reședință a papilor îi aduce aminte de
Laura, pe care aici o cunoscuse Petrarca. În pământ francez se află
și mormântul Eloizei, iubita nefericitului Abélard. În cele din
urmă, la coasta Albionului, Conrad ia contact cu Englitera, cu
„cetatea London“, unde e impresionat de tirania modernă a
industrii, de capitalismul cotropitor, a cărui efemeridă o com-
pară cu cea a gloriilor antice:

O Thebă, o Palmyră, mai splendidă, mai mare!

Reîntors curând la Paris, tânărul visează mereu pe Iulia.
Bineînțeles, în orașul părăsit nu de mult de Louis Philippe, exaltă
amintirea căderii Bastiliei. Dar peste câțva timp, ca adevărat
romantic, se îmbolnăvește de plămâni și medicii îl determină să
plece din Franța. Imaginea obsesivă a Iuliei îl cheamă la Neapole.
Trece prin Savoia, salută Alpii, profilurile Lombardiei, Tirolului,
Veneției, azururile lacului Garda, cu peninsula Sirmio, cea
cântată de Catul, ale lacului Larius, cu fântâna descrisă de Pliniu;
nu uită de vila d'Este, de castelul vestitei familii din Renaștere,
amintind și de Carolina, regina Engliterei, care și-a purtat și ea
pașii în surghiun pe aceste meleaguri. La Milan admiră „doma“
cu prodigioasele-i „statue“ și „țepe“, din care s-ar putea face „o
pădure de marmură“, orașul păstrând suvenirul glorios al familiei
Visconti. Iată-l, în fine, la Roma, contemplând columna lui
Traian:

Ce s-au făcut bărbații ce lumea dominau?

Întreabă aici poetul, în fața grandorii spulberate, pe care doar
această piatră o mai indică. Și el nu obosește a repeta că istoria
pulverizează trufiile cezarice, în timp ce elementul, natura,
peisajul rezistă:

Poporul și Cezarii au încetat să fie,
Pierit-au ca fantasme și tu trăiești, Dacie!

Curgerea istoriei a făcut ca Roma, altădată „doamnă pe pământ“, să nu mai fie decât mormântul vast de astăzi:

O, Romă strălucită! o, mumă tristă, spune,
Tu ce-ai văzut copiii morți în corupțiune,
Ce s-a făcut țărâna atâtor mari bărbați?
Luceferi stinși în haos și de mult timp uitați?

Din mândra pletoră nu mai trăiesc în adevăr azi decât un Vergiliu, un Horațiu, un Tacit. Unde fu grădina lui Lucullus? se arată curios a ști Conrad, grădina în care Messalina sărbătorea pe Bachus? Coboară de aci în Campania, ale cărei relicve le consideră din obișnuitul său unghi de vedere:

Acolo fuse Baia, locaș de desfătare,
De-amoruri, de delicii, de dulce încântare.
Aici veneau adesea cei mai superbi romani
Și depunându-și masca lor de republicani,
Se dau fără de frică și plină libertate
Plăcerilor impure de-amor, de voluptate.
Dar, vai! acolo unde splendoarea a domnit,
Acolo unde fuse locașu-mbălsămit,
Grădina încântată și luxul și puterea,
Azi ochii văd ruine deșerte și durerea!
Pe templul Citereei, Dianei și Mercur
Ce se mirau mărețe în lacul de azur,
Azi crește iarba tristă pe tristele ruine...

Ca totdeauna, marea îl îmbată, îl purifică, îl transpune:

...La poalele atâtor palate ce-au căzut
Se-ntinde lina mare sub cerul cel plăcut,
Cu frumusețea-i rară, cu umeda-i răcoare,
Cu murmurele sale dulci și legănătoare...

Curgerea versurilor, blând muzicală, împrumută parcă ritmurile legănate ale apei:

Pausilippeana coastă plutind în strălucire

(de a cărei misterioasă nostalgie suferise și Gérard de Nerval!) îi stârnește imaginația; lumina-i de altădată se răsfrânge în limpezimea elegiei:

Aici bătrânii Romei sub cerul fără nori,
Sub clima parfumată de arbori și de flori.
Sub splendida lumină ce încântase zeii,
Ziceau că sunt în lume câmpiile-Elizeii,
Palate grandioase cu mirți în împrejur
Își legănară umbra pe valul de azur.

După ce evocă luxul și orgiile imperiului, „oceanul de crime“ și „glorii maiestose“, „desfrânările“, personificate în figura Agrippinei și a lui Nero, din a căror risipă de plăceri rare și violente n-au rămas decât:

Țărâna și scoria, pământuri răsturnate,
Un haos, o ruină și dealuri fumegate...

imaginația se domolește și se dizolvă în simplificările crepusculului:

Dar seara se revarsă pe golful vast și pur...

când elementele se întrepătrund voluptuos:

Lumina și cu umbra pe mare se îngână...

Peste acest colț de lume hărăzit cu atâtea pure splendori, veghează „steaua nopții“, a cărei „ploaie de lumină“ face să scânteie întreg „golful azuriu“, valurile încrețite de boarea care îmbată:

La nord capul Misenii, la sud al Campanelei
Păreau că se înclină la răsfățarea stelei.
Iscia și Proceda, Capreea mai în fund,

Prin umbră și lumină apar și se ascund.
Departe, în oceanul de umbră ce domină
În spațiu, se revarsă o palidă lumină,
O flacăra bizară ce joacă-n negru-i vâl...

E Vezuviul... Cerul străluminat, dulcea răcoare, „paserea de cânturi“, unde suspinând alcătuiesc mediul încântării, stării de vis a lui Conrad:

Și toate aceste locuri din cer și din pământ
Se miră-n sânul mării, sub jocul unui vânt...

– ceea ce vrea să spună: natura iubindu-se pe sine, gustându-se în jocul senzualităților ei simple și curate. Poetul nu poate să nu exclame la fel de simplu, cu o sublimă repetare a clasicelelor lui expresii:

O, climă minunată! Pământ, eter și mare...

Iar când, apoi, „blonda dimineată“ începe să despice la orizont „troienele de ceață“, așa cum o fecioară rumenă, parcurgând grădinile, „despică valuri de roze și de crini“ – el se adresează elementelor:

Luciți, cer, apă, stele și lin vă legănați...

și le îndeamnă să delireze, purtate de vraja euritmiei cosmice. Sub chipul acelei virginale desfolieri de roze și de crini, apariția dimineții e consemnată tot atât de fin senzual:

Oh, cât e de plăcută și pură-a sa suflare...

Dându-și seama însă de primejdia fermecării simțurilor în această climă suavă – după ce propusese mai înainte națiunii italiene o infuzie de virilitate, de barbarism – poetul se întreabă acum semnificativ:

...Dar când veni-va ziua când tu, calabreană,
În loc de flori pe păru-ți să porți un coif de-aramă?

Inventarul tristelor vestigii ale civilizației apuse continuă la Capua, locaș de încântări și amor, de eleganță, delicii și delir:

Un Elizeu odată și astăzi o ruină!...

peste care domnește strălucind natura veșnică, aici sub forma grădinilor cu umbră de pini, melezi, tuia, platani, măslini. „Mirți, portocali, oceane de flori de primăveri...“, viziunea încheindu-se cu nostalgica și villonesc-candida întrebare:

...Dar unde fuse strada pe care se plimbau
Frumoasele Capuane, când umbrele cădeau,
În grupe grațioase cu raze de lumină
Pe valurile mării când luce luna plină?

La Pompei, cetatea cu teatre, temple și palate magnifice, observă:

Tot este ca în ziua când ea pieri-n scorie...

ca să sublinieze, firește, a nu știu câta oară, instabilitatea lucrărilor civilizației:

Tot ce înalță omul ca ceața piere-n vânt.
Popoare, dinastie, cetăți, lucrări mărețe
Sunt pentru-o zi de viață! o zi de tinerețe,
Maturitate, apoi cădere și mormânt.

Sorrento, patria lui Torquato Tasso, parcă ar înainta pe ape:

Sorrente, țarm ferice, ce a văzut născând
Pe bardul Erminiei, apare înotând
În valuri de lumină cu-o față încruntată
Sub care geme marea de vânturi legănată.

Capri, unde trăi în ignobile desfrânări Tiberiu. Insulele îi apar poetului:

Cu brâul lor de spumă pe țarmuri rânduie...

Vizitând mormântul lui Vergiliu, Conrad se îndoiește de autenticitatea lui. Cât despre villa cumană a lui Cicero, constată că a spulberat-o vântul și strigă cu deznădejde:

Privește fiu al morții cum toate pier în vânt!

Tot mai bolnav, la Sorrento, proscrisul își așteaptă sfârșitul, dar mai cu seamă o visează și o așteaptă pe Iulia. E ca Tasso așteptând pe Eleonora d'Este. Visul muribundului devine realitate, căci Iulia sosește înainte ca iubitul ei să treacă pragul vieții. În amurgul splendid al Mării Tyreniene, cei doi îndrăgostiți pornesc cu barca spre grotă de azur de la Capri. În transparențele albastre, în ceața azurată din grotă, femeia pare eterică. Buzele ei fierbinți se unesc cu buzele reci ale lui Conrad. Sunt ca doi amanți eterici, de azur – chipurile lor au culoarea safirului, ca de safir sunt și lacrimile ce le curg pe obraz, iar sufletele vibrează ca o muzică din ceruri. Apoi, pe brazdele de azur, de purpură, de smarald, barca se îndreaptă spre insulă. În somptuoasa și tristă inserare, e invocat Vezuviul, ca simbol al focului vieții:

Și tu, Vezuve, varsă o flacără mai vie...

Trecute sunt însă fericitele extaze în fața naturii, în fața armoniei cosmice, pe care poetul le concentrase în această imagine grandioasă și pură:

Sus totul e plăcere, delicii, încântare,
Când ochiul nostru vede ordonatorul mare
Al sferelor divine, chemându-le-a mișca
În spațiu, și se mișcă etern la vocea sa!

Ordinea divină a cosmosului apărându-i în contradicție cu dezordinea, cu sfâșierile morale ale umanității, încât se întreabă dacă autorul vieții spiritului pe pământ e același cu creatorul care a scos universul din haos și i-a împrumutat propria sa esență, acela care poate:

Să germe sau să spargă mulțimile de sferi,
De lumi nenumărate, dând forme, dând puteri...

Acum, totuși, natura îl însoțește în moarte cu blânda, magica ei strălucire crepusculară, dăruind ultime plăceri celui care a îndrăgit-o cu toate simțurile lui arzânde:

Plutește dulce vasul și boarea suflă-n vele;
Scânteie-albastra mare sub ploaia sa de stele
Și luncile-eterate cu florile de foc
Plutesc strălucitoare, strein și magic joc!
Vezuviul varsă focuri, în aria senină
Și unda ce privește văpaia de lumină
Răspunde printr-o ploaie de spumă și fosfor,
Pe urma care trage pe mare-un vas ușor.
Și aerul ce varsă răcoare, balsam, viață
Îmbată-al nostru suflet cu magică dulceță.
Îl scaldă-n universul ce-n raze s-a aprins...

Când barca ajunge la Capri, oamenii „debarcă un mort și o femeie“. Conrad e îngropat în insulă. La mormântul lui, Iulia suspină câțeva vreme. Un an, locuitorii „lichidelor câmpii“ mai pot arăta vizitatorilor crucea de lemn sub care se odihnește românul, apoi ruina cuprinde și locul de veci al lui Conrad, așa cum a cuprins palatele și templele cântate și jelite în poema călătoriilor sale:

Dar crucea nu mai este, mormântul s-a stricat.

Cântând Cicladele, natura veșnică ce înfruntă trecerea, sub care sucombă eroii și monumentele, Ion Pillat dă ton în versul său sentimentului pătrunzător al reînvierii Eladei de odinioară:

Cu limpedea-ncrețire a mărilor revine
Lin primăvara lumii pe vânturi înapoi...

Nu numai că Bolintineanu a avut, în *Conrad*, acel sentiment primăvărat, dar poemul lui constituie pentru noi, prin sine însuși, o „primăvară a lumii“ ce se întoarce pe unda versurilor la vremea noastră. Cât de proaspătă, de vie, de curată este poezia

naturii și civilizației mediteraneene în intonarea sa, se poate constata din comparația cu cele câteva încercări ale lui Alecsandri, în care versuri ca acestea sunt rare:

Nu se zăreau atunci pe umeda câmpie,
Decât scântei și fulgeri de flăcă-argintie
Ce, șerpuind prin apă, pluteau și s-alungau,
Sau delfini fără număr, care, sărind din mare
Și-n spume luminoase mișcând a lor spinare,
În valuri după stele pe rând se cufundau.
(Bosforul)

și căror Bolintineanu le răspunde cu o imagine mai îndrăzneată decât cele ale contemporanului său: „Ori și ce luminează ce-n Bosfor se frânge / Își alungă forma ca un plop de foc...” (Mehruke) În *Dorul de mare*, unde se pot citi atari strofe:

Să văd stingerea de soare
În adâncul Ocean,
Și-a lui coamă arzătoare
Răsărind ca un vulcan.

...Să văd luna răsărită
În al nopții aer cald,
Ca o floare aurită
Într-o cupă de smarald.

în *Marea Mediterană*, *Pe coastele Calabriei*, *Cântec sicilian* ori *Lacul de Como* („O! lac! o! minune! Ferice, ferice...”), inspirația e palidă, suflul poetic minor sau chiar disparent. Mult mai aproape de moderni, Bolintineanu *sună* ca Macedonski și Duiliu Zamfirescu, Ștefan Petică și Mateiu Caragiale. Fiindcă neschimbat e tonul elegiac ce străbate viziunile poetului *Florilor sacre*, suavitatea, albul genuin, voluptatea castă a mireasmelor, otrava candorii matinală:

Oh, Alba dimineată și visul ce șoptea,
Și norii albi – și crinii suavi – și balta clară...;
(Pe balta clară)

pulberea opalină din azur, lactescențele siderale, splendoarea bizantină a firmamentului:

În cer plutea răzleață o pulbere opal...
...Erau muiate-n aur abisurile-albastre...

(În noapte)

inflorescența neprihănită, azurată:

Atunci acele ramuri deodată înflorită
Și-o ploaie azurie vărsară peste noi...;

(Stuful de liliac)

mitologia vie și senină, poezie a simțurilor:

În cer pe car de flăcări Apollon crud și blând...

Viziunile lui Duiliu Zamfirescu, atunci când evocă, prețios și academic, ruinele romane:

Pe marmura căzută din fruntea unui templu
A scris bătrâna vreme un înțelept exemplu
Știrbind semețul vultur de glorie purtător
Și îngrădindu-i zborul în pulberea din For.
...O, For, mormânt al lumii, ce dreaptă-nvățătură
E umbra morții tale pe mica mea statură,
Și-n tristul meu adio, ce searbădă durere
Când măsur îndurarea din lunga ta tăcere...

sau inocența cosmic-florală a erosului, în imaginea Venerei din Cnido:

Iar virginii luceferi, de-ar fi putut s-o vadă,
S-ar fi lăsat din noapte pe sânul ei să cadă,
Pe brațele rotunde și umerii ei plini
O primăvară-ntreagă ninsese flori de crini...

Viziunile lui Ștefan Petică, înstrunând lira-i trist ninsă de petale, pentru a cânta „Fecioara în alb“:

Sub pașii mei petale de flori îndurerate
Se sting în invocarea de imnuri de iubire...

sau moartea visurilor, în imacularea morbidă a rozelor:

...Și palidele trupuri de roze se-adună
Pe marginea-n ruină încet să se aplece
Murind ca niște albe columbe-n noaptea rece...

(*Moartea visurilor*)

Pillat rămânând totuși cel mai aproape de Bolintineanu, în imaginile care circumscriu clasicele orizonturi:

Oglinzi se sparg cu zgomot și se refac puzderii,
Colina se ridică pe cerul tot mai clar...

(*Stella Maris*)

Căci, lăsându-se dus de farmecul transparențelor înfrăgezite ale *Țărului pierdut* și *Scutului Minervei*, simți cum versurilor din *Conrad* li se potrivesc cele de aici, care par să definească însuși lirismul lui Bolintineanu:

În albia lui cântă curatul său izvor...,

(*Scutul Minervei, XVII*)

tonul naiv al poetului din celălalt veac înflorind în această cumpănită interogație, care mai păstrează ecoul romanticei deznădejdi:

Dar unde e Ulise, ce v-a fost drag odată,
Și Troia unde este, stăpâna peste mări?

(*Cicladele*)

Joc viu și melancolic de clarități, versul lui Bolintineanu poartă, prin ritmurile sale diverse, ca pe undele de argint și azur

ale mărilor de el preamărite, un mesaj liric ce cucerește prin tinerețea, prin prospețimea sa. Foebus luminează până în adânc acest lirism, în care își revarsă focurile, iar senzualitatea se învăluie de „dulcea boare“ care astâmpără dorurile prea aprinse; în ritmul sprinten și gracil, ca mersul gazelor întipărit pe nisip, ritm ce îi e atât de propriu, Bolintineanu redă cu egală dezinvoltură grandoarea și somptuozitatea baladescă: „În regala-i mantă cu aur mândrită“ (*Bârlad*), însoțită de muzica veacului eroic al Moldovei: „Oameni puși să sune prin păduri, / Sună din cimpoaie, buciume, tamburi“; demonismul: „Aripi fantastice simte pe umere, / Însă el fuge; / Pare că-l sfâșie guri însetabile, / hainele-i suge“ (*Mihnea și Baba*); ironia sumeată a patriotului: „Unde-ți sunt hoardele mândre și falnice, / Vizire mare?“ (*Cântarea României*); ori prinde sonorități și transformă onomatopeea într-un exercițiu mai subtil, pe urmele căruia va merge și Ion Barbu: „Tropotă, bubuie, plaiul Candavii!“ (*Românele din Cavaia*). De bună seamă, poetul e menit să rămână în memoria noastră auditivă în primul rând prin iambii elegiaci din *Conrad*: „Cu seara vântul cade, iar roua, ceresc dar, / Adapă flori și arbori ca un divin nectar“; însă lirismul său, considerat în substanța sa cea mai intimă, presupune un auz mai pur, care ascultă muzica ideilor, a simțămintelor nenumite. Există aici frăgezimi, candori, limpezimi misterioase ale Juvenței, care fac din poezia lui Bolintineanu adolescența lirismului românesc. Astfel, între *Macedonene*, găsim aceea *Fecioară Marie*, în care imaginile și suflul poetic au nevinovăția picturii italiene din prerenășterea:

Vă uitați cât de frumoasă
Se înalță în azur,
Într-o ceață argintoasă
Cu flori de-aur împrejur,

Sânul nopții se despică,
Norii fug să lase loc,
Heruvimii o ridică
Pe aripa lor de foc.

Coama-i de-aur răurează
Peste umăru-i de crin,
Grațiile o urmează,
Stelele la dânsa vin.

De o rochie de purpură
Corpul ei e-acoperit,
O cunună de vergură
Cu lumină s-a-mpletit;

Prin azur și printre stele
Intră, îngerii-o admir;
Astfel între viorele
Se înalță-un trandafir.

Oarele s-opresc în cale,
Vânturile se îmbun
Și sub pasurile sale
Naște un ceresc parfum.

Cine poate ca să fie?
Și să meargă-atât de sus?
E Fecioara, e Marie,
Muma dulcelui Isus.

Primitivismele exprimării sunt mărturia unei epoci în care sfielile și neîndemânarea limbii crude și virginale se apropie de starea de inocență a limbajului poetic. Efectul delicatelor monstrozități (*argintoase, răurează, oarele, se îmbun, pasurile, parfum*) e cu atât mai remarcabil, cu cât această poezie, deloc programatică în sens religios, nu recurge la sacrul, la aura mistică a figurii, ci redă doar neprihănirea, puritatea de vis a unei „dulce” apariții feminine. Puritatea, candoarea, serafismul imaginației plăsmuitoare ating o treaptă rară. Iată de ce, din punctul de vedere al poeziei, în esența sa, versurile din *Fecioara Maria* au o valoare exemplară, dezvăluind esența lirismului lui Bolintineanu, aceea stare de uimire castă, de frumusețe morală, materializată în

azururile și arginturile luminii, și care în *Conrad* ia forma invoaltă. Umanitățile, mitologia, idealul libertății sunt străbătute în poem de o trăire primă, inocentă, de blânda și dulce bucurie ce o prilejuiește contemplația armoniilor din univers, prin care senzualitatea, plăcerile trupurilor și ale minții se purifică în eterul poeziei.

În secolul al XIX-lea, lirismul s-a caracterizat prin căutarea într-o lume abrutizată, *decăzută*, a unui ideal de acuratețe morală și estetică. Sonul poeziei lui Bolintineanu răspunde acestor căutări; în byroniana figură a lui Conrad, poetul a dat chip sentimentelor generoase, năzuinței de libertate a vremii. Ciocnirii imperialismelor însă (sub forma acelui nor de vase plutind spre Helespont), ori dezumanizării civilizației capitaliste (simbolizată de „cetatea London”), el le-a opus perspectivele pure, viziunile azurate, columnele clare ale Sudului, ca patrie a unei mitologii naiv trăite – inocență poetică a firii pe care versurile sale o oglindesc, hipostaziind realul într-o zonă de plăsmuiri senine.

Caiete critice, 1957

CU PRIVIRE LA GRIGORE ALEXANDRESCU

În al său *Grigore Alexandrescu – viața și opera* (ed. I: 1910, ed. a III-a: 1928), E. Lovinescu s-a străduit să redea figura morală a omului și poetului, într-o sinteză nobil idealizată (anii de umbră a minții sunt lăsați aproape cu totul în afara cercetării). O imagine fericită relevă sensul operei poetice: „Alexandrescu și-a scris poeziile cu o pană căzută din aripa lui Icar“ (p. 133), iar structura psihică și morală a poetului sunt de asemeni fericit cuprinse într-o frază închinată *Anului 1840*, în care criticul află: „dualismul lui temperamental, entuziasm, avânt liric, credință în viitor și apoi bruscă reculegere și un scrupulos criticism“ (p. 182). În sfârșit, iată, circumscriindu-se tot etosul lui Grigore Alexandrescu: „Minte limpede, ageră, talent latin, pornit spre idei generale, spirit nu numai sintetic, ca orice poet, ci și analitic, iubitor de lumină și nu de umbre, de taine și de simboluri, simțire deschisă durerilor altora, ale unui neam întreg, fire isteasă, observatoare, mușcătoare, înclinată spre satiră. Era firesc să se inspire din actualitate, din năzuințele și îndemnul momentului, ca și din larga comoară a trecutului, era firesc ca, alături de Câmpineanu, să-l găsim democrat, liberal, umanitar, luptător de opoziție, patriot, evocator al gloriei voievodale, cântăreț al zilelor de sărbătoare ale neamului nostru“ (p. 197), citatele fiind din ed. a II-a a lucrării, 1925.

Monografia lui G. Călinescu (*Gr. M. Alecsandrescu*, 1962, reluare a paginilor publicate încă în 1955, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, IV, 1955) caracterizează din plin metoda istoricului literar: sunt utilizate copios documente oricât de banale și îndepărtate de obiect, spre a se reconstitui epoca,

ambianța și spre a suplini astfel sărăcia de date cu privire la viața poetului, ca și sărăcia de fapte a vieții lui însăși (între altele, o notă de aproape o pagină se ocupă de familia Poroineanu, rude prin alianță cu Gr. Alexandrescu; sau presupunerea că funcționarul Alexandrescu ar fi luat parte, în februarie 1848, la înmormântarea marelui logofăt Constantin Filipescu, ministru secretar de stat), viață urâtă și îndeajuns de meschină, în contrast cu înălțimea simțămintelor exprimate în operă, viață asupra căreia cercetătorul se apleacă microscopic, neevitând amănuntele scabroase din perioada alienației. Găsim și aici formulări pregnante: în temperamentul poetului, G. Călinescu descoperă „o precoce perspectivă senilă“ (p. 138); între Heliade și Macedonski, Grigore Alexandrescu e, pe linia lirismului muntean, un „poet curat eufonic“ (p. 171) și sunt bine puse în lumină secretele melosului alexandrescian: „marile efecte sunt scoase prin prelungirea la maxim a cezurei, cu acel efect de eliminație prelungită a aerului pe care îl scoatem la harmonium“ (p. 169). Prodigioasă apare analiza eroticei lui Alexandrescu, istoriograful reconstituind lecturile posibile ale poetului (după cum arată edițiile citate în notele de subsol), din senzualității minori ai secolului 18 francez.

În recenta sa monografie *Grigore Alexandrescu* (reluare îmbunătățită, mai cu seamă pe linie comparativă, a studiului introductiv la marea ediție Fischer din 1957, republicat, în 1960, în „Mica bibliotecă critică“), Silviu Iosifescu subliniază îndeosebi sensul moral-satiric al operei poetului pașoptist, pe care o consideră cea mai importantă realizare a epocii, alături de nuvela lui Negruzzi – apărută în 1840. Având în vedere – așa cum remarcă autorul acestei monografii – că ceea ce e mai valoros în creația lui Bolintineanu se situează după perioada maturității lui Alexandrescu, rămâne totuși foarte discutabilă reducerea lui Heliade Rădulescu, de fapt întâiul mare vizionar romantic al poeziei noastre, cu nimic mai prejos de Eminescu uneori. Oricât de bine puse la punct, paginile consacrate satirei alexandresciene – ce constituie o notabilă contribuție a lui Silviu Iosifescu,

alături de vederile lui Lovinescu și G. Călinescu asupra poetului – nu justifică minimalizarea poeziei heliadești. Și, probabil, această propensiune spre anumite aspecte – foarte interesante și vrednice de luat în seamă, de altminteri, deși nu întotdeauna cele mai semnificative – ale creației poetului („aportul cel mai masiv pe care l-a adus Alexandrescu la dezvoltarea stilistică este, fără îndoială, legat de mijloacele comicalului, de mânăuirea ironiei și umorului“, p. 113), determină pe autor să ia atitudine în polemica de altădată a lui E. Lovinescu cu Ion Trivale, atitudine care are la bază, așa cum vom arăta, o neînțelegere. Silviu Iosifescu nu-și ascunde mirarea descoperind că Lovinescu, cel care apreciasă în monografia sa din 1910, în termeni categorici și cu emoțiune, pe cântărețul *Anului 1840*, apreciere transpusă întocmai în ediția a II-a a lucrării, după cum constată semnatarul acestor recente considerații (ceea ce nu este chiar exact, căci Lovinescu nu-și „retipărea fără modificări monografia“, în ediția a II-a și a III-a), enunță în 1926, în vol. 2 din *Istoria literaturii române contemporane*, opinii contrare despre poem, pe care îl califică foarte sever: „poezia lui Alexandrescu nu-i, în realitate, decât o ideologie exprimată aforistic și prozaic, în nici o legătură cu ceea ce sensibilitatea modernă cere unei poezii, că «politica e o fanfaronadă», că «viața e un egoism cumplit», că «numai despotismul e bine întărit» sunt considerațiuni intelectuale vrednice de a fi dezvoltate în articole de ziar“ (p. 209). Înainte însă de a trece la analiza textului lui Lovinescu, să notăm faptul că noul monografist adaugă el însuși, față de introducerea la ediția Fischer, observația că, în *Răsăritul lunei la Tismana*, „înfierarea asupririi și elogiul generos al progresului nu evită prozaismul“ (p. 79).

Se știe că E. Lovinescu nu s-a ferit să-și revizuiască opiniile critice, pe măsura evoluției gustului epocii și al său propriu, recunoscând aceasta prin chiar titulatura unora din operele sale. În ceea ce privește figura morală a poetului Grigore Alexandrescu, pe care a prezentat-o în monografia de trei ori editată, se poate clar afirma că ea nu s-a schimbat, în ciuda împrejurării că edițiile din 1925 și 1928 suferă modificări față de cea din

1910. Dacă le urmărim, în pasajele legate de poezia *Anului 1840*, ajungem la constatarea că sunt de ordin stilistic, în sensul conciziunii, al unei expresii mai elegante și mai sobre, conformă cu natura obiectului (stilul criticelor lui Lovinescu, la maturitate, va fi colorat și manieristic¹, precum și al urmașilor săi imediați: Perpessicius, G. Călinescu, Vladimir Streinu – mai discret, sub acidități, la Șerban Cioculescu, deloc Pompiliu Constantinescu). Astfel, dacă în ediția I avem expresia: „acel zguduitor *An 1840*“, în ed. a II-a epitetul „zguduitor“ dispare (ceea ce vrea poate să însemne și evitarea confuziei între emoția estetică și cea morală); în 1910, criticul scrisese: „Poetul își ridică vocea făcându-se pristașul unei primeniri, a unei prefaceri adânci sociale“, pe când în 1925 fraza devine mai pură: „Poetul se face vestitorul unor adânci prefaceri sociale“. Așadar, modificându-și stilul, dar păstrând ideea sa despre poem, este cu puțință, oare, ca E. Lovinescu să se afle în flagrantă contradicție cu sine, atunci când polemizează cu Ion Trivale? Acesta din urmă, adversar al poeziei noastre noi, care spărgea tiparele tradiționale și cultiva mai cu seamă imaginile, metaforele neobișnuite (Trivale era adeptul lui M. Dragomirescu și, întocmai magistrului său, nu strălucea prin gust), exalta „energia poetică“ a lui Alexandrescu – spre a o opune poeziei noi –, considerând-o „așa de uriașă încât infiltră acestor reci abstracții o vigoare neașteptată și realizează minunat, fără pereche în literatura noastră, o poezie nudă, care, disprețuind materialul extrem al imaginilor plastice, creează din ea însăși imagini, suflând asupra abstracției moarte duhul ei creator“. După cum arată citatul de mai sus din monografia lui Lovinescu, aprecierile istoricului literar (și ale criticului totodată) privesc figura morală a poetului Alexandrescu, așa cum se conturează în *Anul 1840*; bineînțeles, aceste aprecieri nu exclud implicațiile estetice, potrivirea formei cu simțămintele înalte și

¹ Întrebuințăm termenul în accepția strict stilistică a lui E. R. Curtius, spre a sublinia reacția pozitivă anticlasică.

grave ale „vestitorului adâncilor prefaceri sociale“ – strofa pe care o reproduce Lovinescu fiind îndeajuns de grăitoare („O, an prezis atâta...“). Dar cine poate susține că lungul poem al lui Alexandrescu nu e plin de prozaisme? Dăruindu-se formelor înnoitoare ale lirismului, pe care le-a promovat cu atâta eficiență (în ciuda formației sale clasiciste și a temperamentului său conservator), Lovinescu nu putea rămâne impasibil, atunci când *modalitatea expresivă* a lui Alexandrescu era opusă de Ion Trivale spiritului novator al poezilor tineri din jurul întâiului război mondial. Rândurile polemice ale lui Lovinescu se cer luate *cum grano salis*: criticul însuși nu și-a dezmințit mai vechile opinii despre autorul *Anului 1840*, pe care le-a transpus până și în ediția din 1928. Singura precizare pe care a socotit-o necesară fiind eliminarea epitetului „zguduitor“, cu sensul destul de ușor de descifrat.

Poet, în înțelesul modern al lirismului, nu este Alexandrescu decât prin versurile în care sensibilitatea lui se transmite filtrată, abolind contingentul și făcând să răsună pe aria poeziei românești tonul său unic. Multe din poemele sale sunt ideate ritmată, dar din ritmurile austere se desprinde o simțire încărcată de patos și umbră. O sonoritate grea și întunecată străbate aceste versuri, un doliu de pânze aspre încearcă să o înnăbușe, dând sentimentului poetic acea discreție și acel farmec sumbru impresionant. Imaginile sunt aproape retorice, în elanul lor sever, circumscriind mereu sentimentul, parcă pereții de bronz ai unui vas cu încrustații simbolice ar ascunde otravă. Presimțiri grave îl bântuie, vântul răului adie peste istorie și nădejdlile țâșnite din adânc ar vrea să atingă limanuri cu soare. Uneori, verbul se încordează, câștigă o putere ciudată, spre a da glas la sonorități profetice, în care viziunea istorică se întrețese din chemări ale luminii și triumful, acceptat cu resemnare, al nopții și durerii. Meditația e atât de profund îndurerată, că substanța ei devine melodică – nu în sensul tehnice formale, ci în acel al plânsului lăuntric. Căci Alexandrescu nu este un melan-

colic ce îndoliază natura, ci un fiu al durerii, care în măreția ei se simte ca într-un mormânt matern.

Cerebral și nobil, el suferă prin umanitate și își gândește suferința în imagini cenușii, de volute depresive. În versificarea prozaică a *Epistolei* familiare, peisajul își desfășoară monotonia:

Aici nu sunt văi sau dealuri, nu sunt crânguri sau păduri,
Care-mpodobesc cu fală sânul veselei naturi,
Și de unde își înalță cântărețul zburător
Imnurile-armonioase l-al naturii ziditor,
Nu e locul inspirării și-al înaltei cugetări,
Ce umple duhul de gânduri, inima de desfătări,
Ci câmpie fără margini, ce arată ne-ncetat,
O vedere monotonă ochiului cel întristat.

Privit din acest unghi de proză, exercițiul poetic devine și el rizibil:

Sunt încredințat că-ai râde, când vreodată ai putea
Să mă vezi umblând pe câmpuri, rătăcit cu muza mea,
Și vânând câte-o idee, câte-o rimă, un cuvânt...

Dacă inima tânără a lui Cârlova tresărea de încântare pastorală: „Cu ce plăcere încă s-aude de departe / Un glas de păstoriță, un fluier de păstor...“ (*Înserarea*), unda realismului greoi și brutal se lasă acum peste lumea eglogelor:

Nimfele le văd desculțe, îmbrăcate-n piei de oi,
Păstorițele, pe viscol, pe furtune și pe ploii...

(*Epistola*)

Tenebrele, zările opace împrejmuesc meditația poetului:

Tăcerea e adâncă și noaptea-ntunecoasă;
Norii ascund vederea înaltelor țării...

(*Candela*)

În venin și sterilitate, viața a cedat, și-a aplecat steagurile,

... Căci închinat durerii, amara mea viață
De-atunci e pentru mine nisip neroditor...

(Miezul nopții)

Și răscoala naturii se surpă pe învins, dezolarea urmează
luptei, în care răul întreg a venit dinafară, copleșitor, istoric;
departe de a fi un pesimist fundamental, otrăvit de amaruri
metafizice, Alexandrescu seamănă cu înlănțuitul Prometeu și, ca
acesta, se definește prin noblețea suferinței. Pentru el, istoria
amorală devine o caznă – și o caznă simbolică sunt elementele
naturii în întunecarea și mistuirea lor, în dezlănțuirea sălbatică și
oarbă, – așa cum în răsfrângerile perifrizei lirice, simbolică e și
durerea patriotului înlănțuit:

Când marea-ntărâtată corabia-ți zdrobește,
Când loc de mântuire nu este, nici liman,
Când cu grozave furii asupra ta pornește
Spumoasele lui valuri bătrânul ocean...

(Meditație)

Înclinat spre comparații simple, clasice, din patosul însuși al
firii, el lasă sumbrul alb să geamă:

...Căci zilele-mi ca iarna de viscoloase-mi fură,
Copac din miezul iernii ce vânturi îl clătesc...

(Miezul nopții)

Moartea nădejdiei ia figura spațiului sfâșiat – și în amplitu-
dinea astfel obținută se cascadează, de fapt, golul ruinării interne, ca în
aceea asemănătoare din *De câte ori, iubito...* a lui Eminescu sau
Amurg de iarnă a lui Bacovia: „Speranța mea din lume de moarte
se precurmă... / S-a șters precum se șterge a vulturului urmă /
Când spintecă văzduhul în falnicul său zbor“ (*Ibidem*). Ca expresie
retorică, „falnicul zbor“ nu distruge aici emoția poetică, ci
imaginea spațială sporește tocmai prin golul deschis în expresie.

Abisul dintre traiectoria în sublim trist a vulturului și starea
depresivă pe care o acoperă devine și mai izbitor. În același
spațiu, și chiar în sensul rupturii de pământ, unda mântuirii e gata
totdeauna să se arate:

Ai mei ochi se preumblă pe dealuri, pe câmpie,
Al meu suflet se-nalță pe aripi de-un foc sfânt,
În zboru-i se ridică la poarta de vecie
Căci nici o legătură nu are pe pământ...

(*Ibidem*)

Sărac formulată, trezirea conștiinței religioase tinde și ea
uneori să înlăture obsesia declinului:

Credința se deșteaptă în omul rătăcit;
Din imnuri osebite se-nalță imnul firii
La cel ce, după noapte, și zi ne-a dăruit...

(*Candela*)

Veninurile pot fi atenuate:

Acela-al cărui nume e scris pe cer, pe lună,
Pe soare, pe planete, pe răsărit, pe-apus,
În cupa vieții noastre cu veșnica sa mână,
Nectar de îndulcire peste otravă-a pus...

(*Prieteșugul*)

Mai mult, totuși, decât această intervenție divină, măsurată și
needificatoare, poetul accentuează integrarea în durere și versul
său câștigă acel patos de mari frâne morale, dar și de înveninare
totală. Lirismul lui Alexandrescu atinge limita profunzimii sale:

După suferiri multe inima se-mpietrește;
Lanțul ce-n veci ne-apasă, uităm cât e de greu;
Răul se face fire, simțirea amortește;
Și trăiesc în durere ca-n elementul meu...

(*Anul 1840*)

Tăcerea își pregătește stăpânirea definitivă: „Puțină vreme încă și glasul-mi se va stinge...” (*Miezul nopții*). Dar, ca mare spirit moral al literaturii noastre, Grigore Alexandrescu recurge în cele din urmă tot la etosul propriu. Poezia sa e deopotrivă stoică în temă și austeră în expresie:

Să stăpânim durerea care pe om supune,
Să așteptăm în pace al soartei ajutor:
Căci cine știe, oare, și cine îmi va spune
Ce-o să aducă ziua și anul viitor?
Așa zice tot omul ce-n viitor trăiește,
Așa zicea odată copilăria mea;
Și un an vine, trece, și-alt an îl moștenește,
Și ce nădejdi dă unul, acelălalt le ia...

(Anul 1840)

Fiind, în fond, un bard angajat, Alexandrescu ridică totul, prin meditație, la demnitatea istoriei, la înălțimea spiritului, și de aceea poezia sa, tonul îndurerării au accente tragice. Dând solemnitate restriștilor actuale, estompând conture violente și spălând clișeele în ape generale, poezia lui își menține elevația și nu-și dezmente, în zgura cotidianului, numele. Sentențios și exact, versul are calm aparent și înfrânări care se resimt:

Ici umbre de noroade le vezi ocârmuite
De umbra unor pravili călcate, siluite...

(Anul 1840)

Era atunci momentul istoric al reînvierii, gloria din vis așteaptă iarăși, printre umbre și ruine, forma timpului:

Lumea e în așteptare... tunurile cele-nalte
Ca fantome de mari veacuri pe eroii lor jelesc;
Și-ale valurilor mândre generații spumegate
Zidul vechi al mănăstirii în cadență îl izbesc...

(*Umbra lui Mircea. la Cozia*)

Istoria și politica intră în amalgam, anul și veacul se contopesc:

O, an prezis atâta, măreț reformator!...
Un duh fierbe în lume, și omul ce gândește,
Aleargă către tine, căci vremea a sosit!...
Dar aş vrea să văz ziua pământului vestită,
Și să respir un aer mai liber, mai curat:
Să pierz ideea tristă de veacuri întărită
Că lumea moștenire-ntâmplărilor s-a dat.

(Anul 1840)

Tinzând mereu să transfigureze actualul, poezia lui Grigore Alexandrescu împinge, tocmai prin această planare în lirism, expresia la puritate. Simbolic și sever, lăsând să se străvadă prin ritmul adeseori prea aproape de proză o muzică profundă a sufletului, versul lui, în care războiul e numit o dată „sângerați dafini”, trece de la sacadarea retorică, ce umflă pânzele imaginii: „Niciodată mândrul vultur ce-n văzduh se cumpănește, / Acel domn al atmosferei ce un veac întreg trăiește, / De o pradă – așa bogată încă nu s-a-ndestulat” (*Răsăritul lunii la Tismana*), la evocarea aridității sacralului: „Și altarul de piatră pe care stau întinse mădulare de sfinți” (*Cimitirul*) și la substanțialitatea poetică ce se reflectă în propriile-i transparențe: „Ale turnurilor umbre peste unde stau culcate...” (*Umbra lui Mircea la Cozia*) – vers care plăcea atât de mult lui Ion Pillat (il brémondiza!). Iată cum, Grigore Alexandrescu poate consuna sensibilității noastre estetice și morale, ca liric absolut.

Familia nr. 3, 1966

POEZIA LUI MACEDONSKI

Nu prin structură era Macedonski romantic, iar nostalgiile byroniene care l-au urmărit toată viața poartă stigmatul culturii. Nomadismul său intelectual l-a condus, mai mult din curiozitate decât din convingere, la arheologia parnasiană ori nuanțele vagi și muzicale ale simbolismului. Receptivitatea lui artistică depășea evident pe aceea a lui Eminescu, ce rămăsese un romantic întârziat și un străin față de fenomenul poetic modern, el era un meșter nesățios de forme, încercând sunetul cuvântului și vigoarea plastică a viziunilor cu scule care se rafinau neconținut. Și tocmai puterea culturii, la vârsta formării sale spirituale, a dat poeziei macedonskiene acel aer stăruitor romantic, nerepudiat nici chiar atunci când poetul reușise, în fine, să-și găsească, sub mălul aurifer al experiențelor, motivele proprii sale structuri. De n-ar fi zăcut ascuns în gustul său un demon al noutăților, el nici nu ar fi rătăcit prin atâtea țărâmurii ce nu-i erau intime și îi absorbiră focul cel mai dens – nu însă și cel mai pur! – și ar fi ajuns destul de curând să dea opera de maturitate în structură adecvată. Macedonski bănuise această operă, deși îi lipsea marele impuls arhitectural care s-o desăvârșească, marea conștiință creatoare a unei astfel de realizări, pe care el o visa ca pe un monument clasic ce poezia română încă nu l-a împlinit. Lui îi revine totuși meritul de a fi prevestit seninele echilibruri, într-un vers de nuanță patriotică, unde se exaltă apariția acelui Vergiliu căruia sortii i-au destinat să regenereze poezia noastră. Spre nenorocul său, Macedonski a crescut în spiritul unei culturi improvizate, fără nutrimentul umanităților greco-latine, într-o perioadă când prematur se spargeau tiparele (Eminescu spargea tipare în chiar momentul când și le crea), pentru a lăsa să se dezlanțuie reveria sentimen-

tală. Cât i-ar fi ajutat, desigur, atmosfera ce domnea într-un mediu cu tradiția vechii poezii încă vie, așa cum germanului Platen, care – cu toate că născut în plină efervescență romantică – a descoperit ușor drumul spre trecut, la țărnul de coloane și brize răcoroase, unde sensibilitatea lui putea să prospere! Incertitudinile nomade ale lui Macedonski mărturisesc despre existența dramatică a unei sensibilități ce nu se adecva împrejurărilor, străbătută de o neliniște care, din adânc, îl împingea pe poet la extravagante adeseori penibile, la donquijotescul său conflict cu societatea. Mult mai lineară se desfășura poezia lui Eminescu, fiindcă temperamentului său romantic i se adecvaseră o cultură romantică. Geniul îi ajuta lui Eminescu să intuiască formele corespunzătoare structurii lui sensibile, în timp ce inteligența artistică a lui Macedonski peregrina de la o lume la alta, de la „prozaismul“ ce însuși îl teoretizase, al poeziei sociale, la grațiul delicat al *Rondelurilor*.

În inegalitatea ce-o oferă aspectul ei integral, opera lui Macedonski era nu numai în ochii contemporanilor, dar persistă chiar în conștiința noastră, ca o operă neîmplinită, fragmentară, urmând ca abia atunci, când prin filtrul conștiinței viitoare vor trece doar esențele, poezia macedonskiană să-și cunoască trunchiul viabil, roadele maturității decantate. Când acest proces se va sfârși, poetul își va fi câștigat locul său cel drept în istoria literaturii române, căci atunci opera matură și durabilă a lui Macedonski va fi sesizabilă ca atare, în toată forța ei expresivă.

Se explică, așadar, de ce gustul lui Macedonski, aplicat la strălucirile obscure, n-a pătruns totuși la acele enigmatice substanțe care iradiuau în poematicea lui Gérard de Nerval sau a romanticilor germani. De ce chiar el, care nu era deloc un sentimental și care avea o inteligență artistică sigură și mobilă, fu atras mai degrabă de meditația fadă a lui Lamartine sau Musset. Alchimia lui, mult mai târzie, nu va arde esențele magice ale cuvintelor, actul său poetic nu va avea nimic ocult, el va turna doar peste solzii hidrei poetice argintul sublinar care dă strălucire. Pentru Macedonski, poetul nu a fost niciodată un vrăjitor care

descântă puterile misterioase ale naturii, mai puțin îi părea poezia o rugă, un act mistic, deși el o oficia ca un preot păgân al artei. Dar aceasta, fiindcă poetul era angajat într-un destin social și într-unul al dezordinii existențiale. Iată de ce poetul lui Macedonski nu va capta mesaje extramundane, nu va sta în legături dubioase cu geniul naturii, nu va avea conștiința că se găsește într-o mutație spirituală față cu restul omenirii, ci își va deplânge mizeria socială în sarcasme usturătoare, care din această cauză deced nu rareori în prozaisme meschine, sau va cânta decorul amabil, confortant al existenței sale terestre, din natură, și în fine va da forme artistice poftelor lui senzuale specifice, savuroase de originalitate – la cel care el însuși se acuză de satanism.

Destinul formal al poeziei macedonskiene se poate urmări pe o linie deloc dreaptă, totuși cu punctele marcate ale evoluției, de la o fază candidă, ridiculă, suburbană, care era comună puzderiei de poeți bucureșteni, mai mult sau mai puțin patrioți, din prima jumătate și mijlocul îndeajuns de larg al veacului trecut:

...Salutare, cer albastru,
Văi și dealuri, aier viu...
Salutare, Românie...
Mână, mână, surugiu!

la faza virtuozității atât de fine, de străvezii, a *Rondelului chinezilor din Paris* – faze ce între punctele lor terminus au cunoscut, pe lângă sclipiri de versuri neuitabile, gogomării tot atât de puțin uitabile, pecum acele încercări de imitație populară ale unui poet care nu va avea nici o antenă disponibilă pentru lirica populară:

Vântul suflă foile...
Paște-ți, Niță, oile!

Însă destinul lăuntric al poeziei lui Macedonski, în tematica, în ideea și în zvâcnirile ei lirice intime, urmează căi descifrabile de la început și până la stingerea definitivă a focului,

când în exclamația agoniei, poetul, care își păstrase patosul, chema rozele să-i îmbete suferința ultimei suflări... Necunoscând nici virtualitățile incantatorii ale cuvintelor, farmecul ocult al metaforei, ce era, de la Jean Paul și Novalis, un bun comun al poeziei romantice, nici acea dureroasă vână de aur a meditației eminesciene, care venea din puterea filozofantă morbidă a romantismului german, Macedonski și-a nutrit, în schimb, avântul liric din superbia byroniană. Imaginea eroului de la Missolonghi îl obseda într-atât, că o reînviase nostalgic:

...Părea un cal sălbatic cu nările umflate
Ce știe că-ntre oameni se află-ntre dușmani!
Din cap până-n picioare făcut pentru iubire,
În ochi purta un trăznet cu palidă lucire...
Părea tot într-o vreme un înger ș-un demon...
Sub galbenele-i tample purta un lord Byron...

Din această viziune a adolescenței virile, ce va urmări pe Macedonski în toată opera sa poetică, se va desprinde, pe lângă tipul androgenului romantic, demoniac și angelic, într-o împărechere damnată, tipul efebului elin sau al eglogei virgiliene, într-o atmosferă pastorală și de senzualitate.

Îl vizitau pe Macedonski, cel care intrase în nebuloasa romantică, iazmele nopții și inima lui bătea de o dulce teroare, când îi adiau împrejur mantiile geniilor. Cufundat în reveriile, cărora nu le lipsea totdeauna sarcasmul, el se înfiora văzând trupurile de vâpaie verzuie ale morților, acele suavități de parfume sepulcrale îl îmbătau, și mai ales erau atomii străvezii, care se atingeau gustând delicii macabre, semne ale unor preferințe senzoriale ce nu prea se satisfăceau în lumea de aci:

...Sunt din atome nevăzute
Țesuți,
Ș-amestecați pe întrecute –
Resimt plăceri necunoscute...

Iar dacă inspirația e cele mai adeseori convențională, versul are totuși puterea evocării. Iată căderile de apă limpede ale ritmului și imagini în balada *Castelul*:

...În ultimul răsunet al miezului de noapte,
Pe săli și coridoare aleargă fel de șoapte
Și curțile răsună de cai rânchiezători.
...Vătaful spune multe, și chiar – băsmiri ciudate! –
Că-n nopți scânteietoare de crini îmbălsămate,
Un tânăr zmeu năpraznic, cu ochi ce sorb și mint,
Pustiu adesea lasă pervazul cadrei sale,
În timp ce alba zână din apa de pe vale
Sub lună-și stoarce părul în râul de argint...

Prin vrăjile atmosferei romantice din aceste versuri se întrevede preferința macedonskiană pentru îmbălsămările nocturne ale crinilor, pentru scânteierile astrale care se revarsă pe trupuri și natură, pentru plasticitatea vie a cailor înspumați și a adolescenților cu virilitate sălbatic născândă... Cele mai frumoase poeme din acest ciclu romantic, de imaginație senzuală, sunt fără îndoială *Vaporul morții* și *Stepa*. Ele includ atât romantismul viziunii, cât și finele nisipuri aurite care se cern în clepsidra lui Macedonski. Așadar, peste ideea böckliniană a *Vaporului morții*, farmecul poemului vine din muzica indirectă a culorilor, căci poezia romantică a adus nou nu numai confuzia muzicală-picturală a imaginilor în lirism, deschizând perspective halucinante sugestiei, ci a scos la iveală și muzicalul din pictură și poezie, ori poezia din muzică și pictură. Iată morbidul cromatism al figurilor descompuse sub lumina de o clipă a trăznetelor:

...Călătorii și matrozii putrezeau pe puntea rece;
Frunți albastre, buze vineți, pumni închiși și ochi sticliți
Toți muriseră de-a rândul: cinci și șase, opt și zece,
Și zăceau mormane nalte, galben-verde muceziți.

Repezi fulgere prin noapte albăstreau de răutate
Spintecând în larg văzduhul sub tăiușul lor de foc
Și-n zigzaguri ce iau văzul prin colori amestecate
Se stingeau șuierătoare într-al valurilor joc.

Câte-un chip ieșea deodată pentru-o clipă în lumină
Când de om trăit pe mare sub un vânt argăsitor,
Când de tânăr cu păr galben și cu buze de vergină
Îngheteate înainte de-a-și șopti poema lor...

E aici deopotrivă culoarea înfierbântată de muzică a romanticului elvet și ideea aceuiași romantism bolnav și fantastic, de reminiscențe anglo-germane.

Cu toate că violentă în sine, culoarea din *Stepa* își dizolvă plasticitatea în pornirile mai instinctuale, care face să ardă cu țipete acest poem. În *Stepa* izbucnește plăcerea crudă a naturii, nebunia instinctelor elementare, victoria superbă a nespirtului. E o simțire barbară, însă vizionată de un spectator latin, care o gustă ca pe o dezurbanizare ce a izvorât din decepția excesului de civilizație. Despuiat de vestmântul prea lenevos al urbanității, poetul se visează un Czar făcut numai din vigoare musculară ce înspăimântă. Prin întreaga poezie străbate această vigoare atletică, ce va mai cunoaște explozii în lirismul macedonskian, și se simbolizează în extaticul armăsar sângerând sub pinten. Adolescentul se pătrunde de beția animală:

...Și sub aripa ciudată ce mi-o simt trecând pe frunte
Mă revăd, băiatul tânăr cu superbe-nsuflețiri,
Blond copil care cutează preursirile să-nfrunte...

Apare călărețul înfiorat de natura agrestă, visând „triumful masculin“, totul într-un spirit de elementar și somptuos, dar mai cu seamă partea a II-a e beată de sălbăticie:

...Părul meu aprins de soare este tot o schinteiere;
Caldul sânge prin artere năvălește înțețit...
Pentru calul strâns în pulpe sunt sălbatică durere.

De-o năpraznică putere mă resimt însuflețit...
Pe potrivnica fecioară aş turba-o sub plăcere,
Şi duşmanul dintr-o dată l-aş înfige sub cuţit.

Pe-armăsarul meu de stepă, ca năluca orbitoare
Trec vârtej de aur roşu de nisip înfăşurat,
Şi când luna stoarce lapte peste iarba şoptitoare,
Stele clare priveghează cortul meu nemăsurat...

Viziunea se închide în cupa de gheaţă a iernii, pentru a se lumina însă imediat de optimismul eternei germinaţii cosmice (optimism atât de patetic macedonskian, încrederea sa de senzual în energiile renăscânde ale naturii: „Ce-a înflorit reînfloreste, ce a cântat va mai cânta“):

...Viaţa însă nu-ncetează cursul ei fenomenal,
Din cenuşa cea mai rece izbucneşte înfocată,
Se va-ntoarce, se va-ntoarce, strălucitul Germinal...

(Comparând acest poem cu versiunea sa franceză, atât de mediocră, jefuită de orice străluciri, fiindcă tocmai cruzimile mustoase lipsesc, sentimentul agrest şi aerul de fierbinte demenţă, se înţelege cum s-au împlinit ele din chiar materialul verbal, din îndărătnicia limbii, din vigoarea ei primară. E clar, deci, câtă importanţă trebuie să acordăm unei anume prospeţimi a limbii noastre, unei anume „barbarii“ a ei, în care se înfig sunetele lucide ale neologismului franco-latin. Cuvinte care în limba franceză şi-au sleit plasticitatea expresivă, transpuse în versul unui poet român câştigă un nou elan, o nouă viaţă.)

Un alt ciclu romantic, mai constrâns în tematica sa, deoarece puterea culturii vine acum dintr-o zonă nu prea fericită, îl formează *Noaptea*, care însă nu vor scăpa prilejuri de a elibera fulgere ale simţirii ascunse macedonskiene. Dacă în poezia lui Eminescu meditaţia devine poetică, fiind însăşi starea estetică a unei contemplativităţi cu reflexe morale ori speculative, iar în

Scrisorile sale filozofarea, chiar dacă nu e poetică, are o certă demnitate şi comunică într-un centru grav al sensibilităţii umane, – în *Noaptea* poezia nu-i decât convertirea sporadică a meditaţiei la starea de sentimentalitate. Nu poate fi poetică meditaţia lui Macedonski, fiindcă el nu este un meditativ care să pătrundă la Mumele poeziei, starea sa emotivă nu pluteşte în aerul dens al cerebralităţii, care se admiră, bându-şi propriul său venin, el nu se contemplă în jocul de mari oglinzi concave ale gândirii, inima lui e străină oricăror voluptăţi purtate de sângele rece al raţiunii sau de focul emotiv. La Eminescu, te absorb gurile întredeschise ale meditaţiei lui lirice, ca nişte genuni exemplare, în timp ce la Macedonski navighezi pe o mare a prozei (aceasta îi e meditaţia) ca să dai de insule unde înfloreste lirismul (care e tocmai încetarea meditaţiei). Ca şi în *Scrisorile* eminesciene, numai că în acestea, aşadar, meditaţia are un sens etern-uman, în *Noaptea* lui Macedonski meditaţia e alegorică şi în plus prozaică, adică purtând la accidental şi nu la cosmogonic-metafizic, la naturalismul social şi nu la viziunea istorică, la subiectivul indiscret şi nu la metafizica amorului.

În *Noaptea de noemvrie*, sub pretextul unui vis în care poetul îşi gustă ceremonia înmormântării şi ultimul drum pe străzile Capitalei (itinerarul fiind dat cu exactitate, ceea ce adaugă un oarecare pitoresc), se face o satiră teribilă la adresa Bucureştilor epocii:

...Gomoră renăscută, ce poartă-n al ei sân
Pe lângă-a ei pieire pe-a neamului român...

Din aceeaşi stare amară (a cărei satiră nu se ridică însă nici o clipă la puterea contemplaţiei) se naşte aici poezia oribilului, potrivită temperamentului macedonskian de răsfângere naturalistă: senzaţia hoitului mâncat de viermi. Dar resursa vitală a lui Macedonski nu întârzie să se arate, sub forma unui idealism care se înalţă peste ruinele sentimentului negativ, şi senzaţiei descompunerii îi urmează viziunea şi senzaţia depăşirii astrale, a unei

existențe eterice, în versuri de o elevație ce stă în viu contrast cu cele ale ororii. Dacă terifiantul primei stări îl dusesese la astfel de senzație neplăcută:

...Sudoarea într-o clipă m-ajunse pân-la oase...

delicatul celei de-a doua stări se ridică la transparența spectrală:

...În casa părintească, muiat în foc de stele,
Intrai pe o fereastră, prin aer tremurai,
Trecui ca o suflare prin părul maicii mele...

Finalul *Noptii* anunță atmosfera bacoviană:

...Privii către fereastră: era o zi-nnorată...
Născândeale ei raze pieziș se strecurau...
Părea că e-n zăbranic natura îmbrăcată,
Și frunzele la vânturi gemând se scuturau...

În adevăr macedonskiană, *Noaptea de mai* exprimă acel optimism sănătos, care învinge adeseori nevrozele poetului, risipindu-le și înlocuindu-le, de astă dată, cu o prospețime nocturnă atât de atrăgătoare. Natura, ce e drept, are forme reci, decorative, dar care îi sunt poetului cadrul reîntrupării morale. Nimic mistic în noaptea aceasta aerată a poetului, nimic din freamătul magic al noptii eminesciene, însă nici uscăciunea conceptuală a celor mussetine, ci un cântec limpede, de coloane pure, al tenebrelor care s-au transfigurat în trunchiuri de bucurie. O noapte în care:

...Reînviază ca prin farmec idilele patriarcale
Cu feți-frumoși culcați pe iarbă izbindu-se cu portocale...

Prin filtrul rococò trec răcoarea proaspătă, senzualitatea și bucolicul clasicismului antic (ca la neoanacreonticul Hagedorn, al cărui *Der Mai* poartă pecetea bucolicilor francezi). Oarbe eterități a voinței, ce se consumă cu atâta ardoare în natura lui

Eminescu, îi răspunde acum o petrecere care reconfortează, sub razele luminii sublunare roze, de vigoare și speranță:

...Se poate crede că vreodată ce e foc sacru se va stinge,
Când frunza ca și mai nainte șoptește frunzei ce atinge?
Când stea cu stea vorbește-n culmea diamantatului abis,
Izvorul când s-argintuește de alba lună care-l ninge,
Când zboară freamete de aripi în fundul cerului deschis?
Vestalelor, dacă-ntre oameni sunt numai jalnice nevroze,
E cerul încă plin de stele, și câmpul încă plin de roze,
Și până astăzi din natură nimica n-a îmbătrânit...
Iubirea și prietenia, dacă-au ajuns zădărnice,
Și dacă ura și trădarea vor predomini în veșnicie...
Veniți, privighetoarea cântă, și liliacul e-nflorit...

Acest fior liric se agită într-o limită sănătoasă, coloana imnică îl cuprinde ca pe o esență a vieții, a cărei puritate se descoperă întreagă, comparând logodna castă dintre om și natură, a *Noptii de mai*, cu concubinajul natură-spirit, care în undă spinozistă a unit poezia goetheană cu cea romantică, sau care prin Baudelaire, cel ce suferea de oroarea Naturii, maica Răului, și-a pus pecetea pe toată poezia modernă, fie că e vorba de raționalismul lui Valéry, fie de misticismul lui Rilke. Contrastul dintre cele două moduri de a concepe natura, lipsa oricărui panteism în revărsările imnice ale lui Macedonski, de unde și lipsa oricărei neli-niști în fața puterilor naturii, dau măsura clasicității, în sens mediteranian, căreia îi aparține temperamentul acestui poet.

Opusă optimismului *Noptii de mai*, *Noaptea de martie* satirizează, în ton elegiac și în versuri nervoase, destinul pe care Macedonski și-l deplânge cu o amărăciune nu totdeauna poetică. Și aici figura e clară, pământescă, iar cuvintele își păstrează discreția lor comună, fără nici o vrajă țesută de muzică sau de impe-rechierea magică a termenilor în imagine. Ideea meditației are o structură corectă, seacă, fără elevație lirică, înlocuită totuși cu o apreciabilă doză de satiră, ce frizează starea estetică. Răul de care suferea poetul Macedonski nu era unul de substanță sentimentală, el nu venea dintr-o constituție sensibilă damnată, ca la

romantici, nu dintr-un păcat metafizic, ci numai din inadvertențe temperamentale, din nesatisfacerea apetitului social al celui care împingea uneori acest conflict refulat până la delirul grandorii.¹

Decăderii prozaice îi aparține și *Noaptea de februarie*, unde oribilul prostituției depășește oribilul poetic, spre a coborî la un naturalism dezgustător: cauza stă fără îndoială în nepotrivirea dintre falsul aer romantic, din care se încheșase poemul lui Macedonski, și lirismul său de pură senzualitate; atunci când senzualitatea învinge, se poate vorbi de un anume farmec ce se apropie de poezie. În casa pierzării intră un:

...vlăjgan scăpat de școală
Care încă nu-nsemnase pe a vieții sale coală
Cu condeiul voluptății vorba magică «Amor»...

și care

...Mai frumos ca sfântul Gheorghe, își da aere viteje...

Scena are elemente de candoare, de bestialitate și natură, cu unele efecte atractive:

...Ele repede ghicindu-l, se-ncercau să-l prindă-n mreje,
El, roșind ca o cireașă, se făcea-ntreprinzător,
Și cu vinul ce băuse, ca turtit să fie bine,
Și cu ochii mari și negri ce cătau în ochii lor
Îi părea cum că odaia se-nvârtește... etc. ...

.....
...cea mai tânără-adormise,
Însă somnu-nveninase chipul veșted și-ncruntat,
Scuturând pe alba frunte umbra jalnicelor vise,
Când copilul dinăuntru ieși palid, dar bărbat...
O mândrie triumfală corona frumoasa-i față,
Și din ochii lui în cearcăn care vesel dau ocol,
S-ar fi zis, de orișicine, preursirea că-l răsfăț
Și că este dintre-acea care-ajung la Capitol...

¹ Interesante clarificări în cunoașterea personalității umane a lui Macedonski operează Adrian Marino în recenta sa monografie (notă din 1966).

Încă o viziune, de peliculă de atmosferă (genul interlop):

...Mai veni și o ființă cu privirile în ceață,
Ce intra precum se intră în oricare cafenea,
Ca să-ți iei cu nepăsare lingurița de dulceață
Și să pleci trântind pe tavă gologanii pentru ea...

urmând, în fine, una prebacoviană:

...pe când vântul care suflă
Bate-n geamuri, bate tare și le zguduie cumplit...
Fâlfâiesc în candelabre lumânările deodată...
Însă ea se îndreptează, palpitând transfigurată,
Spre clavirul ce-i zâmbește printre fildeșu-nvechit.
Degetele-i deșirate calcă clapele sonore...
Armonia se deșteaptă, lenevoasă la-nceput, etc., etc.

însă debitul liric, după cum se observă, e altul.

Cu puternice accente din satira *Scrisorilor* eminesciene, *Noaptea de ianuarie* e una din cele mai frumoase de acest gen ale lui Macedonski, o adevărată poezie, mai cu seamă primele 16 versuri, în factură simbolic macedonskiană, de excepțională plasticitate, atât în gravitatea rezonanței versurilor, cât și în măreția tabloului liric. Acest fragment are în liniile sale ceva din vigoarea sculpturii la maeștrii Renașterii:

Deznădejde furioasă, strălucitu-mi-ai pe frunte
Și încinsu-m-ai cu flăcări care-ntreg m-au mistuit,
Nu mi-ai pus pe piept o stâncă, mi-apăsai pe el un munte,
Dar mi-ai dat și-a ta putere spre-a nu fi de el strivit.
Îmi făcuseși o coroană ce ca pietre nestemate
Avea lacrimile mele ce luceau la focul tău;
M-ai ținut în orice clipă cu simțirile-ncordate,
Mi-ai fost soră prea iubită și mi-ai fost și crud călău.
Ca Iacov frumos și tânăr ce-adormise la fântână,
Deșteptat fără de veste de un înger lucitor,

Mă chemași la luptă cruntă și ai vrut să-mi fii stăpână
Și să-mi pui pe beregată uriașul tău picior...
Ca Iacov intrai în luptă și-am ieșit ca el de-asemeni,
Și nici tu nu ești învinsă și nici eu învingător,
Dar alături de-oboseală ne-am culcat ca niște gemeni
Și-am dormit, de este-o vreme, într-un somn îngrozitor...

Numai că, dacă sentimentul de groază și deznădejde, legat
de un destin atât de tragic, îl aruncă pe poet în genunea de amar,
optimismul macedonskian triumfă în finalul poemei, ceea ce nu
s-ar fi întâmplat niciodată la Eminescu. Învierea ultimelor ver-
suri ale *Noptii de ianuarie* sună în tonul unui catharsis:

...Dar cum noaptea stă să piară, ca prin visele-adorate
M-am simțit mai viu, mai tânăr, cu durerile-alinate,
Ș-am zâmbit... uitând veninul care-n suflet mi s-a strâns,
Căci, firește, viața este tot ciudata comedie
Care-amestecă împreună și dureri și bucurie,
Punând lacrimi lângă zâmbet, punând zâmbet lângă plâns.

Fiindcă dorințele consumau fervoarea senzuală a lui
Macedonski, precum și erosul său cu atâta eleganță strunit, într-o
obsesie perpetuă, ce revenea ca un refren în *Noaptea de iulie*:

...Și mi-e sete de plăcere, și mi-e sete de iubire...

De altfel, senzualismul viril al poetului s-a închegat în
portretul emirului din faimoasa *Noapte de decembrie*:

...E tânăr, e farmec, e trăznet, e zeu...

Însuși Macedonski se ascunde sub vestmântul bogat al
emirului fulminant de ideal, în cadrul decorativ somptuos de
jaruri diamantice și roze:

...Și el e emirul, și are-n tezaur
Movile înalte de-argint și de aur,
Și jaruri de pietre cu flăcări de sori;
Hangiare-n tot locul, oțeluri cumplite,

În grajduri cai repezi cu foc în copite,
Și ochi împrejur-i – ori spuză ori flori.
Bagdadul! cer galben și roz ce palpită,
Rai de-aripi de vise, și rai de grădini,
Argint de izvoare, și zare-aurită –
Bagdadul, – poiana de roze și crini –
Giamii – minarete – și cer ce palpită.

Și el e emirul, și toate le are...
E tânăr, e farmec, e trăznet, e zeu,
Dar zilnic se simte furat de-o visare...
Spre Meka se duce cu gândul mereu,
Și-n fața dorinței – ce este – dispare –
Iar el e emirul, și toate le are...

Autorul *Noptii de decembrie* avea despre misiunea poetu-
lui o conștiință înaltă și, amestecată cu toate avatarurile sociale
ale ratării lui personale, el visase un profet care să-și aștearnă
umbra peste cetate:

...Căiește pe poporul ce merge la pieire,
Tiranu-ncremenește sub biciul lui de foc.
Dar vai! el care merge de-a drept la nemurire,
Adesea n-are-n viață nici pâne, nici noroc...

Starea de beatitudine a artistului a fost totdeauna pentru
Macedonski răscumpărarea suferințelor, care, din ascuns, îl
provocau la acte necugetate de ironie și dispreț. În fond un spirit
generos, el trăia o existență himerică, într-o lume rarefiată a
Poetului, căruia „îngerii pe buze-i cântă“ și își imagina astfel
portretul său ideal:

...Liliacul alb și roșu harpa sa o coronează,
Al său cântec, ca sideful, strălucește, – și vibrează
Mai curat decât un sunet de cristal. – Armonios
Ca un țipăt de vioară sub arcușul mlădios
Smulge lacrimi, – blând și dulce se înalță; câteodată
De se-ncearcă de-o mânia vânăta și ne-nfricăta
Este pentru vinovați...

Iar dincolo de acest portret era starea lirică însăși, beată de lumină:

...Clar azur și soare de-aur este inima mea toată,
Și pe când rămâne corpul sub destinul cunoscut,
Peste sufletu-n urcare este greu ca să mai poată
Să apese-amărăciunea din prezent sau din trecut,
Clar azur și soare de-aur este inima mea toată...

Amărăciunile, afară de cele intime, care le va fi avut Macedonski, veneau în parte din ingratitudea contemporanilor, care nu recunoșteau pe poetul venit să înfrunte veacurile:

...Dar când patru generații peste moartea mea vor trece,
Când voi fi de-un veac aproape oase și cenușe rece,
Va suna și pentru mine al dreptății ceas deplin
Ș-al meu nume, printre veacuri, înălțându-se senin,
Va-nfiera ca o stigmată neghiobia dușmănească,
Cât vor fi în lume inimi și o limbă românească.

Pe lângă extazurile poetice și viziunile unui orgoliu compensator, peste prăbușirea timpurilor, Macedonski a cultivat un patos adeseori teribil, sentimentele negative, de ură, în versuri de o rară violență, ce merg de la brutalitatea aproape prozaică la frumusețea de-a dreptul ciudată a poeziei, în care satira, scârba și blasfemia s-au contopit în vaietul disperării. Într-unul din *Psalmii* săi „moderni“, poetul suferă chiar de mania persecuției, la modul donquijotesc:

...Și-au zis – e singur – e pierdut:
Asupra mea se năpustiră...
Onoarea mea o nimiciră...
Am sângerat, dar am tăcut.

Mă înjosiră, mă loviră,
Cu mici, cu mari mă răstigniră;
Din inimă nu mi-au lăsat
Un singur colț nesfâșiat.

Frați, rude, toți mă dușmăniră,
Pe cât plângeam, pe-atât rânjiră.
O țară-ntreagă s-a-ntrecut
Să-mi dea venin – și l-am băut.

Alteori, cuprins de o pornire feroasă, e un spectru al nebuniei și crimei:

Nu mai am decât o sete, nu mai am decât un vis,
Vis ce-n inimă cu sânge conturat îl țin închis;
Orișunde-l port cu mine, și c-o dulce voluptate
Mintea mea îl recitește pe când inima mea bate;
Negru, groaznic, fără milă, nu-e ntr-însul un cuvânt
Ca să nu mă facă singur uneori să mă-nspăimânt;
Ștreangul, fierul, focul, plumbul se-ntrețes să-l întocmească
Și-n zadar se-ncearcă unii din priviri să mi-l citească
Înainte de momentul când... Dar visul meu cumplit
Dacă scris e să rămână un biet vis neîmplinit,
Din adâncul ei cel umed, cu aceeași ne-ndurare
Groapa mea are să strige către ceruri: Răzbunare.

Pentru ca, într-un avânt de deznădejde sublimă, poetul însuși să nu mai fie decât încarnarea Urii:

Dac-aș fi trăsnit v-aș trăzni,
V-aș îneca dac-aș fi apă
Și v-aș săpa mormântu-adânc
Dac-aș fi sapă.

Dac-aș fi ștreang v-aș spânzura,
Dac-aș fi spadă v-aș străpunge,
V-aș urmări dac-aș fi glonț
Și v-aș ajunge.

Dar eu rămân ce sunt,
O voce-adâncă îmi murmură
Că sunt mai mult decât orice –
Căci eu sunt ură.

Căutând izvorul profund al unicului sentiment real care l-a încălzit pe Macedonski, un sentiment ce trăznea cu asprele cuvinte ale Urii și Răzbunării, el trebuie găsit în prăpastia dintre temperamentul său echilibrat, natura sa pur senzuală, și cultura romantică ce și-a înfipt ghearele în această structură inaptă stării sentimentale. Erotismul lui Macedonski era atât de incapabil de sentimentul maladiv al romanticilor, simțirea lui față de natură era atât de sănătoasă, de naivă, de directă și decorativă, senzualismul lui atât de viu și, înlocuind sentimentalitatea romantică, atât de complex și pur totodată, că avea arome grecești, încât poezia sa, împinsă de cultură spre zona nebuloasă și meditativă a romantismului, spre erotica nu pur activă ca a sa, ci reflexivă, analitică, așa ca a idealistilor epocii – s-a văzut pradă unei zbateri tragice, în care totuși firea adevărată a poetului nu pregeta să triumfe. Se înțelege însă că, în lipsa geniului care să-și taie dintr-o lovitură căile firești, Macedonski – atât de inteligent artistic – a trăit în nesiguranța perpetuă a formelor, suferind ca artist și sfâșiat ca om, ce era copleșit de artistul inadecvat din el. Din această suferință, uneori pusă de Macedonski însuși pe seama unui destin blestemat, pe care nu-l numește, alteori învinovățindu-și contemporanii, cu labirintul lor social și moral, impur și el și vinovat, de a i-o fi provocat, au tășnit ura macedonskiană, diatribele dureroase, la focul cărora poetul își va fi curățit sufletul – și trecând prin purgator s-a înălțat el la acea stare lirică de luminozitate, de euforie și calm.

Setea de viață compensatoare, ce e mobilul senzualității poetice macedonskiene, apare fabuloasă, pradă nu o dată paroxismului, în viziuni macabre:

...Albeau prin noaptea neagră coloane vertebrale...
Claviculă și cubit, și metatars și stern
Păreau mișcate astfel de-același dor etern,
Iar oasele cu-ncetul la rând înghesuite,
Cu zgomot în schelete erau reîntocmite,
Și glasul ce din toate țipa îngrozitor
Era: Vrem aer, viață, vrem soare-ncălzitor!

Acest senzualism, care nu se înpăimântă de macabru, nu se neliniștește nici de trivialitate, cum în poemul cu oarecare humor suburban, balcanic (în genul lui Anton Pann) *Italo*:

...Acuma-n ce epocă fu noaptea-ncântătoare:
De-a fost iarnă sau vară, de-a fost senin sau nor,
De-asemeni nu-ți voi spune amice cetitor;
Cât despre mine, unul, declar fără pudoare
C-aș vrea să fi fost iarna pe-un ger pătrunzător
Deoarece amanții cu sânuri arzătoare
Siliți sunt a se strânge în brațe mai cu zor!...

De la un atare gen rizibil, poezia simțurilor impudice devine tragică în *Lays*:

... aș vrea să tremur în brațele-ți vânjoase,
Strivește-mi sânul fraged, dă-mi friguri dureroase...
Impure grec, fă-ți pofta cu mine oricât vrei,
Doboară-mă sub pieptu-ți ca secera pe grâne. Etc., etc.

unde versurile au acel fior de boală cosmică, din poeziile franceze ale Hortensiei Papadat-Bengescu, singurele – din literatura română – cu care ar fi comparabile. Artistic discutabilă e și poezia senzualității bestiale:

...Dar Eros, meșter vecinic dulce, sub spasmul lui te-a leșinat,
Și sânurile tale macre ca un satir le-a frământat...

sau:

În ochii mei adânci, pe brânci un faun priveghează,
Visează strajnica plăcere ce poți s-o smulgi unui viol.

Iar într-o poezie a sa franceză, Macedonski face portretul arzător aceluși demon pervers, Incubul, care lucrează sub destinul unui „rut însângerat“. De o formă mai învăluită e senzualitatea apei, în viziunea adolescentului înecat:

...Tânărul pescar ce are cap de înger, corp de-atlet...

și care provoacă în valul ce-l înghite o înfiorare voluptuoasă:

...S-a sfârșit! Dar sub făptura ce de-a lungul zace-ntinsă
Apa-n brațele-i cuprinsă,
De-o simțire ne-nțeleasă e pătrunsă până jos
Și se mișcă zgomotos.

Poemul *Bucolicei unde*, într-o imagine idealizantă, elinică,
pastorală, fiind cel mai pur:

...sălcii pletoase
Ici-colo trăznite cu aur de-a soarelui apoteoză
Când fragezi păstori în penumbră allesc ca idile frumoase
Și goi izbucnesc dintre sălcii – eglogă lactee și roză...

urmând o senzorialitate feminină, insinuantă și perfidă:

...Bucolica undă-i primește molatică și-nfiorată,
Sub blonzii cu plastice forme se simte schimbată-n femeie,
Prelinsă pe nudele corpuri ea tremură și purpurată
O scutură cinic, dar dulce mișcări onduloase de-almeie...

întreagă singularitatea macedonskiană relevându-se aici, în beția
simțurilor atribuită naturii, care e însuflețită, în ceea ce formează
voluptatea dorințelor, luxul erosului, supranatura artistică.

Iar ca o contopire, apoi, a romantismului infiltrat prin cultură
și a senzualității structurale, apare în poezia lui Macedonski acel
Satan, care e când îngerul căzut în păcat, când adolescentul grec
(pe care l-a zugrăvit într-un *Dans de efeb*). Lucifer se naște dintr-o
natură estetică:

Albastră era noaptea și fragedă natura,
În cer plutea răzleață o pulbere opal,
Dar valuri îndârjite urca în mine ura,
Domnea Satan în mine, magnific înger pal...,

într-un decor măreț, deosebit de cosmosul metafizic al lui
Eminescu:

...Erau muiate-n aur abisurile-albastre,
Safire luminoase eliptic gravitau,
Clipeau diamantate oștirile de astre
Și-n pace să reentre zadarnic căutau... –

neliniștea și măreția decorului fiind singurele semne, exterioare,
care se unesc cu simțirea stranie din sufletul poetului. Chipul lui
Satan, îngeresc și diabolic totodată, e mereu frumos, adolescent:

...Nălucă fără seamăn cu ochii schinteiânzi
Întocmai cum e-n clipa sălbaticiei izbânzi...

Voluptatea:

...dulce totdeodată ca taina unui vis
Ce-n leagănu-i de aur te-adoarme cu blândețe
Atunci când plin de viață și beat de tinerețe
Te lași pe nesimțite s-aluneci spre abis...

În fine, amestecul mărturisit al demonului romantic (soi de
androgen ce se regăsește și în tipul voievodului eminescian) și al
efebului grec:

...Îl văd frumos și tânăr, aproape o fecioară,
Având pe-o gingășie de Bachus indian
O frunte visătoare sub păr de-atenian
Și-n buzele-i de flăcări cutremure ce-omoară...

Iar în altă parte, din nou, același Satan tânăr și voluptuos,
promițătorul plăcerilor rare:

Satan, fermecător Satan, proteu ce ești ascuns în toate...
...Ești tot ce e ispititor: plasticități de corpuri goale.
...Tu care culci sub sărutări în silnicia ta sublimă
Pe crinul fraged ca să zmulgi beția rară printr-o crimă...

...Arhanghel de-aur și de foc,
Ce-nsămânțezi dumnezeirea...
...Satan, ne-nvinsă bărbăție,
Adolescent în orice timp...

Nimeni, în literatura noastră, nu a cântat cu atâta vigoare și prosepție, cu atâta fervoare instinctuală, cu atâta obstinație, adolescența virilă și teribilă, confuză de puritate, a simțurilor născânde, trezite din somnul materiei, agitate de vântul magic al primăverii, ca acest Macedonski pe care îl stăpânește un tulburător vis al plăcerii. Nimeni, ca el, n-a exprimat cu atâta ardoare plasticitatea figurilor tinere, musculatura beată de forța ei inconștientă, de elanurile ei spre figură, spre ritmul gimnasticei și spre echilibrul athletic. În poezia lui Macedonski, brutalitatea senzuală cutează chiar o apologie a violului, dar cadrul e natural, faunesc, însuși diabolicul acestei lumi cutremurate de dorinți trupești e faunic, adică precreștin, adică numai natură. Și când poezia șovăie, când substanța ei florală se despoaie până la roca dură a instinctului, un anume farmec elementar străbate prin expresia atât de crudă:

Superb de forța brună și musculi insolenți
În tine fac să nască visări genesyace,
Trimit să te-nfășoare de câte-ori îmi place
Fluidul invizibil de germenii violenți,
Superb de forța brună și musculi insolenți.

În visul tău de-azi noapte, superb de forța brună,
Sunt eu, care prin cuget nălucă am intrat,
Cu gladiul vigoarei, sunt eu ce-am fulgerat
O roșie splendoare pe corpul nins de lună,
În visul tău de-azi noapte, superb de forța brună.

Arhanghel de pierzare cu musculi insolenți,
Pândesc prielnicia triumfului năpraznic,
Superb de forța brună, cu zâmbetul obraznic,
Căci port în mine demoni lascivi și turbulenți,
Superb de forța brună și musculi insolenți...

În exaltarea carnalului, Macedonski se contemplă ca un Narcis barbar:

...Eram frumos, dacă ții minte, pe sânurile tale macre...
Sfiala te împalidase, plăcerea mă cutremura;
Voiseși și-apoi nu voiseși; porniseși chiar a tremura,
Aveai albeți ca ale lumii, aveai roșeți ce erau sacre,
Dar m-ai răbdat, frumos și tânăr, pe sânurile tale macre.

Desigur că aceste versuri sunt departe de poezie, ele având mai mult un interes documentar, ca de „Jurnal intim“, iar importanța lor stă în gradul dezvoltării al structurii emoționale a poetului. Prin despicarea lor crudă se face posibilă înțelegerea perspectivei poetice pe care o deschide, în altă parte, versul autentic liric, în care Macedonski se portretează din amintire:

Efebul cu ochi palizi, flori mistice de-o clipă...

Cum, datorită aceleiași cruzimi dezvoltătoare a strofei de mai sus, devine transparentă negura în care plutește misteriosul Cetalo Pol. O înfățișare deosebită, de astă dată mult mai drapată și somptuoasă, ia senzualismul lui Macedonski în poezia sa parnasiană. Simțurile poetului sunt extreme, în sensuri multiple, și reacționează acum pur estetic. În genul *Egipetului* eminescian, *Ospățul lui Pentaur* e o descriere de fast și magnificență păgână, dar pe când la Eminescu farmecul provine din enigma istoriei, totul fiind o tristă devenire a spiritului, la Macedonski descrierea ia un caracter static, ea își e suficientă în elementele ei arheologice, de pe care se desprind patina senzuală și voluptatea. În *Ospățul lui Pentaur*, decorul, costumul, bucatele sunt întreaga ființă estetică a poemului, exalarea fastuoasă a senzualităților:

...Sfinxi pe socluri de-alabastru așezați pe două rânduri
De la scara care duce pe platforma de porfir,
Roși de vânturi, arși de soare, dar senini de orice gânduri
S-odihnesc cu moliciune printre flori cu trandafiri.

...Robi frumoși cu piepturi goale și cu ochi șireți de vulpe
Ies fantastic ici și colo din noptosul labirint,
Au tunici cu fir cusute, calasirise pe pulpe,
Și înalță vase de-aur înflorite cu argint.
Un peșchir ca hiacintul masa toată o-nvelește,
Și pe purpura-nfocată, în lădițe de santal,
Floarea tainică de lotus întristat se veștejește
Printre poame ce se urcă pe sub bolți piramidal.

Rânduiala domnitoare e de meșter plăsmuită:
Raci de mare ce spăimântă, stridii cu mărgăritari,
Având dreptul fiecare dintre scoica siluită
Să ia boaba încheștată în calcăriile tari.
Plăsmuiți după natură, pești din cărnuri delicate
Ce cu solzi de gelatină în argint se oglindesc,
Lângă păsări de tot felul, și întregi, și despicate,
Împreună cu vânat-uri ne-ncetat se grămădesc...

.....
...Sirieni cu forme clasici, copilandri prin etate,
Dar pișcați în ciuda vârstei de-al plăcerilor tăun,
Înmuiiați în tinerețe ca-ntr-un lac de voluptate
Peste masa largă mișcă evantalii de păun...

Din aceeași pastă fosforescentă e și portretul lui *Neron*,
unde în afară de descrierea fizică, unită din feminitate și crimă,
străbate un umor perfid, estetic. *Dialogul morților* înșiră senzua-
litățile fastuoase ale „vanităților”: Frumusețea, Mândria, Forța
virilă (atletică), Bogăția, Eroismul, Înțelepciunea. Și *Vasul* e plin
de superbie, parnasian:

...Floare-aproape nereală se înalță hieratic,
O splendoare ca de soare răspândește împrejur,
Magistral și rece vecinic, deși viu ca un jeratic.

.....
În gâtleju-i păsări rare se îngână-ncet cu merle.

.....
Să bei viața-n el e dulce sau să bei sleirea forței...

În sfârșit, parnasianismul din *Lewki*, insula crinilor
regali, a flamanzilor, a potirelor hieratice și îmbălsămarilor
mistice, a agoniilor solare, a zefirilor ce cântă din flaute de
rogoz, a valurilor roze care gem ca o orgă, a zăpezii selenare,
a nufurilor candizi, zambilelor, narciselor, aurului și voluptății
orgiastice:

...Rară gemă, – blondă Lewki – stâncă unde niciodată
Nu s-a pus cămin statornic, ci cămin întâmplător...

Încoronare a acestei viziuni euforice, care nu-i lipsită de
artificii și decorativ, dar care – tocmai fiindcă răspunde tem-
peramentului macedonskian – câștigă o realitate estetică,
Poema rondelurilor desfășoară în mod prodigios subtilitatea
decadentă a simțurilor, dintre care minunile celui olfactiv dau
delicii:

În crini e beția cea rară:
Sunt albi, delicați, subțiratici.
Potirele lor au fanatici –
Argint din a soarelui pară.

Deși, când atinși sunt de vară,
Mor pâlcuri, sau mor singuratici,
În crini e beția cea rară:
Sunt albi, delicați, subțiratici.

În moartele vremi mă-mbătară,
Când fragezi și primăvăratice,
În ei mă sorbiră extatici,
Și pe-aripi de rai mă purtară –
În crini e beția cea rară.

O poezie pătrunsă de veninul liric, sub coarda puternicelor
imagini (*fanatismul* parfumului, extazul ucigător al acestui sen-
zualism morbid), lăsând să exale o simțire adâncă și subtilă, con-
centrată în forma delicată pe cât de rigidă a rondelului. E lumea

beantă a florilor cu miros amar și otrăvitor, a vegetației luxuriante (*Rondelul coroanelor nepieritoare*), a orgiei de flori, cum în *Rondelul rozelor din Cișmigiu*:

De flăcări, de aur, pembé, argintate,
Nebună orgie de roze oriunde,
De bolți agățate, pe ziduri urcate,
Și printre frunzișuri de pomi ce le-ascunde...

sau *Rondelul marilor roze*:

Mari roze bogate și grele
Abia mai pot capul să-și țină
De luxul ce poartă pe ele
Scăldate-n albastra lumină...

sau *Rondelul beat de roze*:

De roze e beată grădina
Cu tot ce se află împrejur:
E beat și cerescul azur,
Și zâzâie, beată, albina..

Rondelul cascadelor de roze:

Urcând pe pomi, zâmbind pe casă,
Se surpă rozele grămadă...

Orgia vegetală:

Omenirea e ca moartă,
Vii sunt numai flori și plante...

Dacă *Rondelul crinilor* poate fi socotit ca o obiectivare a extazului floral, o figură cel mult simbolică a senzualității structurale macedonskiene, împinsă până la maladiv, *Rondelul rozelor de august* este poezia sentimentului macedonskian tipic,

de optimism motivat artistic, de încredere salvatoare în frumusețea naturii:

Mai sunt încă roze – mai sunt,
Și tot parfumate și ele
Așa cum au fost și acele
Când ceru-l credeam pe pământ.

Pe-atunci eram falnic avânt...
Priveam, dintre oameni, spre stele;
Mai sunt încă roze – mai sunt,
Și tot parfumate și ele.

Zadarnic al vieții cuvânt
A stins bucuriile mele,
În ciuda cercărilor, grele,
Mai sunt încă roze – mai sunt.

În *Poema rondelurilor* se dezvăluie senzualul Macedonski în toată goliciunea stării lirice, de la „fragezii păstori” la „beția crinilor”, și aici se desfac în toată puritatea elementele meridionalismului rafinat al acestui poet, care, dacă ar fi fost fructificate de o conștiință a clasicității egală temperamentului macedonskian, ar fi întrupat prin unirea lor o mare poezie în sens antic clasic. Senzualitatea directă, plastică, a înlocuit deplin sentimentul romantic, reflexiv, analitic, pe care Macedonski nu l-a știut niciodată armoniza cu poftele simțirii lui sălbatică, dar luminoase, iar natura se închide în limitele ei decorative, unde – vai! – nu pătrunde nici geniul Binelui, nici acel al Răului. Natura se refuză demonului, care vrea să o pătrundă cu săgeata Inteligenței, și ea rămâne pură, ofrandă simțurilor și naivității. Natura lui Macedonski e frumoasă pur și simplu, odihnitoare, plăcută, căci demonul Frumosului rămâne totdeauna calm și egal limpede (senzualitatea necunoscând profunzimile obscure ale sentimentului).

Încercând să imite simțirea romantică și nereușind în lumea sentimentului, Macedonski era mai aproape de plastica romantică (vigoarea și fastul inspirației unui Delacroix sau imaginația muzicală, morbidă, a lui Böcklin), acel Macedonski care

era totuși un modern, cu implicație impresionistă, și care de astă dată nu prin imitație, ci prin elanuri spontane gusta jocurile luminii (la Böcklin e muzica ideii imaginilor) din pictura impresionistă, derivată apoi în muzica propriu-zisă (care prin școala lui Debussy devine o pictură a muzicii) și în poezia simbolistă, de care în acest mod se leagă Macedonski, el fiind inițiatorul simbolismului român. Exemplară e, în acest sens, poema fragmentară, de pură sugestie muzical-cromatică, scăldată de irizarea luminii, *Pe balta clară*:

Pe balta clară barca molatică plutea...
Albeți neprihănite curgeau din cer; – voioase
Zâmbeau în fundul apei răsfângeri argintoase;
Oh! alba dimineață, și visul ce șoptea,
Și norii albi – și crinii suavi – și balta clară,
Și sufletul – curatul argint de odinioară...

Oh! sufletul! curatul argint de-odinioară.

Căci față de arheologia parnasiană, Macedonski aduce în poezia sa o senzorialitate proaspătă și naivă, pe de o parte, subtilă și decadentă, pe de alta, una a structurii lui intime, și cealaltă a „timpului” său, cu care, spre deosebire de întârziatul Eminescu, el era contemporan.

Sunt, în opera lui Macedonski, versuri care, mărturisind idealul clasic, prezintă un cadru eliberat, zămbitor, apollinic, în adâncă apropiere de adevăratul suflet al poetului:

...Și-oriunde o natură tot tânără, tot blondă,
Și-n cer, pe car de flăcări, Apollon, crud și blând,
Lucind într-o părere de cursă vagabondă,
Jucându-și caii de-aur și-n inimi săgetând.

Decorul mediteranean:

Moara ta zăcea-ntr-o vale liniștită, – printre ulmi,
Pitorească o zărirăm pe sub plante urcătoare –
Și era prietenie între noi și zi cu soare,
Și de vară-apunătoare spre poeticele culmi...

Casa amicală:

...Casa ta privea-ntr-o stradă luminoasă și voioasă...
Avea dafini la intrare și năuntru ei cânta
Visul clar al poeziei, vocea-n veci armonioasă,
Dacă-n ea vibrează suflet și junețe ca a ta...

Intonare clasică:

Rimele cântă pe harpă: limpede curge izvorul,
Blondă e toată idila, blond e pe vale păstorul...
O! dimineață! O! viață! Sufletul ce se avântă, cântă...

Chiar un prebacovianism luminos:

...Rămân cu trista mea nevroză,
Cu dorul meu nespus de ducă,
Spre râul blond, spre ziua roză.

În timp ce, structural, Eminescu avea o anumită tară sămănătoristă, Macedonski era imun la sămănătorism, urbanitatea simțirii sale fiind vizibilă mai cu seamă aici, în poezia câmpului și a grădinilor (care toate sunt parcuri! și care, dacă adesea pot să aibă aer convențional, își redobândesc prospețimea prin senzualitatea autentică a poetului. Evadarea din oraș, între plop și răchiți, la cântecul mierlei, are la Macedonski un sens pur estetic, de schimbare a decorului, în exprimarea de grație și simplitate a lui Ibykos, cum în *Fântâna*:

Cunosc o fântână pe valea umbrită:
Un grangur de aur cântând m-a-ndemnat
S-adorm între frunze de plop și răchită
Să uit de orașul în care-am oftat...

Sau suavitatea muzicală a naturii în poezia *Între frunze*:

...Ascultă, e grădina întreagă ce unește
Simțirea ei suavă cu cântecul din noi
Și ceru-i din adâncu-i de aur ne privește
Zămbindu-ne din foi...

Uneori nu numai o tristețe de anotimp, ci chiar sentimentul morții (*Vânt de toamnă*) sau regretul iubirii trecute (*Stuful de liliac*) apar sub o formă străvezie, delicată:

...Atunci acele ramuri deodată înfloriră
Și-o ploaie azurie vărsară peste noi.
O! Doamne – acele clipe ce repede pieriră...
Uscat e liliacul și nu mai suntem doi...

cu aromă arghezană. Dar nu e pasiune răscolitoare. Cântecul nostalgic al iubirii stă sub vălul tainei și pare că totuși patima a învăpăiat sângele poetului, nu numai în simplele plăceri:

Ale sângelui furtune cine nu le-a cunoscut,
Cine n-a simțit căldura soarelui ce-i arde-n vine
N-o să știe niciodată ce ascunde-adânc în sine
Învelișul meu tăcut...

Palidă umbră e din același tărâm misterios, al unei patimi fără nume:

Palidă umbră, care mister
Unul spre altul mereu ne-atrage?
Vrem de sub farmec a ne sustrage
Și dăm de-aceeași forță de fier.
Palidă umbră, care mister?

Fost-am vreodată îngeri frumoși
Uniți pe-albastrul largului spațiu?
O voluptate fără nesațiu
Ne face ochii mai luminoși.
Fost-am vreodată îngeri frumoși?...

De la poezia plăcerilor crude și barbare, la aceea a unui estetism decadent de simțuri rafinate și euforii muzicale, aromatice, de la idealul frumuseții tinerești romantico-elinice la poezia simplă și transparentă a prieteniei și naturii calmante, de la trăznirea sumbră

a urii și răzbunării la extazul imnic al naturii germinale, lirismul macedonskian își adâncește focul său ideal și își purifică forma. Din această poezie rămâne, peste reflexul ei istoric și peste interesul ei uman, un diamant nepieritor, din a cărui iradiație se învăluie și germinează opera unui Petică, a unui Arghezi, a unui Bacovia sau Barbu (mica baladă *În Archangel* conține atât atmosfera ghețoasă, nordică și senzuală a baladei barbiene, cât și un foarte asemănător joc de sunete al *gel-ului* și *ungi-lor*), a lui Pillat, Voiculescu, Adrian Maniu, Mateiu Caragiale sau Mihail Celarianu, deci aproape toată poezia noastră modernă¹.

Tribuna, nr. 29, 30, 31, 1966

¹ Acest studiu a făcut parte din volumul *Poezii române*, premiat în anul 1947 de Editura Fundațiilor cu Premiul scriitorilor tineri.

UN TURIST ROMANTIC: HOGAȘ

Scriind în *Istoria literaturii române contemporane* (1937), despre proza lui Calistrat Hogaș, încadrând-o la capitolul *Sămănătorismul și poporanismul moldovean*, E. Lovinescu hărădează următoarea afirmație: „...această literatură nu aparține nici unei școli actuale, ci rămâne, printre noi, un fenomen izolat“. Marele critic trăgea concluzia în mod firesc, antrenat fiind de alura puțin exactă a unui portret de construcție estetică și deviantă. Pe de altă parte, în acea cavalcadă moralistă care e *Istoria literaturii române*, G. Călinescu, făcând o descriere mai disociată, dar în fond tot lovinesciană, prozei lui Hogaș, o tratează în capitolul închinat poporanismului, grupului *Vieții românești*. Un alt critic, Tudor Vianu, în *Artă prozatorilor români*, unde împărțirile scriitorilor sunt organizate nu fără echivoc, după două criterii, istoric și tipologic, îl varsă pe Hogaș la capitolul *Ironiști și humorști*, alături de G. Brăescu sau Al. O. Teodoreanu (Lovinescu îl grupa împreună cu Sadoveanu și Em. Gârleanu, care aici aparțin grupului *Realismului artistic și liric*, iar la G. Călinescu e împreună cu Gala Galaction, care aici aparține grupului de *Intelctualiști și esteți...*). Recapitulând, pentru a le depăși, câteva din opiniile critice despre opera lui Calistrat Hogaș, printre care și cele ale lui N. Iorga, M. Sadoveanu, N. Davidescu – Vladimir Streinu, îngrijitorul ediției de la Fundația a scriitorului de la Piatra, o pune în frunte, ca cea mai veche dintre ele, pe aceea a criticului de la *Viața românească*, Octav Botez, care primul a deschis cariera unui mod de a considera drumețiile lui Hogaș drept născute din spiritul de „primitivitate“, „temperament senzitiv și instinctual“, „amorul păgân al

naturii“, „forța“, „spontaneitatea“, „enormul“, „grotescul“. E citată chiar și exasperanta afiliere a scriitorului la generația lui Eminescu, exasperantă fiindcă, deși are caracter unanim, nici un critic până acum nu a tras și consecințele. Vladimir Streinu, amintindu-și de altă operă, a unui turist intelectualizat, *Pseudokinegetikos*, crede a descoperi, în fine, locul cel mai just al lui Hogaș, alături de Odobescu, față de care autorul *Drumurilor de munte* s-ar afla în „legături de familie spirituală“. Dar acel care are acum, într-un fel, prerogativele de „critic oficial“ al lui Calistrat Hogaș, la rândul său, a scăpat foarte frumosul prilej de a restabili poziția istorică a scriitorului „din generația lui Eminescu“, deoarece ar fi trebuit să impună, în acea *Istorie a literaturii române moderne*, scrisă în colaborare cu Șerban Cioculescu și Tudor Vianu, și suferind de un oarecare didacticism al împărțirii, ca Hogaș să-și redobândească locul său precis într-o istorie a literaturii.

Care e situația lui Calistrat Hogaș, în urma analizelor întreprinse de Vladimir Streinu? Cercetătorul tinde, și ajunge chiar, la o determinare originală, pur critică, după ce depășește fazele cercetării istorice, construind portretul estetic al scriitorului conform unei metode ce îi e proprie, de a destrăma cu anticipație toate datele critice care s-ar opune viziunii urmărite. Vladimir Streinu păstrează opera în planul ei beletristic, preocuparea sa esențială fiind să purifice până la stadiul scheletic opera literară, dezinfectând în prealabil uneltele. Iată de ce critica lui Vladimir Streinu nu dă niciodată impresia de construcție abstractă cu un material oferit de opera de artă. Dimpotrivă, materialul însuși e supus unor procedee menite să-l simplifice, să-l reducă la elemente materiale cât mai pure, în a căror transparentă d-sa se complăce. Dacă E. Lovinescu și G. Călinescu realizează o critică cerebrală, însă cărnoasă, artistică, dacă Șerban Cioculescu încearcă sunetul operei literare, precum al marmorei sau al bronzului, dacă Perpessicius dezgolește cu voluptate pur livrescă opera criticată și dacă metoda lui Tudor Vianu e de a trage idei conducătoare prin analize stilistice, critica lui Vladimir Streinu e

aceea a unui chimist pedant, a unui anatomist extrem de prob. Văzut cu atari mijloace, Calistrat Hogaș, apare ca un turist foarte cultivat, care vizita natura sălbatică a munților pentru a face „băi de primitivism“. Rusticismul dascălului de latinește e de natură literară, Hogaș având un aer amuzat și de imitație pitorească – în fața moravurilor și aspectelor vieții țărănești, comentariul său perpetuu revelând pe intelectualul cu lecturi din Homer, din Vergiliu, din Cervantes, sau din *Biblie*, așadar din marile opere clasice. Fără să pară stânjenit, acest turist posedat de umanități aplică unele clișee dantești pe naturile fruste care îi umplu călătoria. „Grandilocvența romantică“ a scriitorului (G. Călinescu o apropia de Victor Hugo) se apleacă adeseori pe monumente naționale, vădind nu mai puțin cunoștințele istorice și gustul pentru voievoda al turistului, al cărui umor are sorginte tot livrescă. Concludent, Vladimir Streinu află în Hogaș un „plăcut amator, un Odobescu fără erudiția felurită a acestuia, dar cu aceeași concepție și practică amatoristă a literaturii“, iar pe linia descendenței crede a descoperi în Ioachim Botez, autorul *Insemnărilor unui belfer*, un urmaș pe potrivă al dascălului din Piatra.

Întâia operă a lui Calistrat Hogaș, *Amintiri dintr-o călătorie*, nu în portrete excelează, deși apar acum câteva din figurile ce nu se mai uită, ca de pildă crâșmarul Avrum, Ion Rusu ori Axinia, nu în umorul care îmbibă, totuși, proza aceasta suculentă, nu în împletitura de homerisme, de care însă cartea e plină, nu în aromele de istorie moldoveană, care plutesc împrejurul mănăstirii Agapia – ci se impun aici mai ales peisajele romantice, natura agrestă și înaltă, peste care se revarsă suflul nevăzutului.

Peisagistul Hogaș e un romantic de școală germană, ca și contemporanul său Eminescu, de care îl leagă unele izbitoare afinități structurale și în societatea căruia trebuie să i se fixeze locul într-o istorie mai dreaptă a literaturii române. În adevăr, ce e acel ochi cosmic deschis peste peisaj, acea beție a luminii în auroră ca și în crepuscul, acea țesătură magică și muzicală a firii, un fel de demon al naturii, pe care Hogaș îl prinde cu simțurile lui

extraordinar de sensibile și-l redă grafic într-o limbă mustoasă și înfiorată de tainele pe care le atinge? Uneori adevărate incendii cosmice, aprinse prin văile munților, se transformă în mistice euforii asemeni preludiilor wagneriene. O geologie primordială, o măreție castă și sacră se încrustează în imagini: „...Spre dreapta, din văile umbroase ale munților Tazlăului, cu piscuri pierdute în pulbere de lumină, negurile albe se înălțau spre văzduhuri și-și topeau în aer creștetele lor, ca fumul ce s-ar ridica din o jertfă colosală, aprinsă de natură pe altarele sale, pentru atotputernicul său ziditor...“ Sau, după dezlănțuirea, tot wagneriană, a unei furtuni imense, adevărat potop înțeleștat în cuvinte și imagini, iată prospețimea neînchipuită, de eră fabuloasă, a acestei naturi văzute cu ochiul lui Hogaș: „Iar a doua zi, când mă deșteptai și mi-aruncaii privirile peste împrejurimi, firea întreagă mi se păru ca răsărită atunci, pentru întâiași dată din sânul adânc al apelor creațiunii. Atâta era de fragedă, atâta era de virginală! Soarele însuflețea, cu lumina de aur idealizat a razelor sale, picăturile mari și grele de rouă curată, ce atârnavă pe vârful negru-verde al fiecărei frunze mici și ascuțite de brad; ierburile subțiri și mlădioase, sub greutatea acelorăși picături de rouă, își plecau molatec fruntea lor înspre pământ; iar sub căldura soarelui dătător de viață, florile galbene, albastre și roșii ca trezite din somn, își ridicau încet, către ceruri, potirul lor strălucitor. Un val străveziu, țesut din fire limpezi de lumină trandafirie și cer albastru, acoperea imensitatea solemnă a nesfârșitului și imnul tăcerii neturburate se înălța de pretutindeni, ca o rugă de mulțumire, către ziditorul puternic a toată făptura...“

De la peisajele lui Altdorfer la viziunile lui Jean Paul, e o lume pentru care se cer sensibilități cvasioculte, și, printre puținii în literatura noastră, Hogaș le are cu prodigiozitate. Căldura teribilă a unei amiezi de vară e prinsă de cuvinte ca în ghiare uriașe, dar foarte fine: „Soarele își ridicase de pe față zăbranicul său de aburi roșietici și, ajuns în răscrucile cerurilor, își cumpănea, parcă, neclintit, pe albastrul șters al adâncurilor, discul său alb de lumină topită: iar din ceruri peste pământ, ca din sită imensă, mâni

colosale și nevăzute cerneau o ploaie de foc mistuitor... și pământul părea cufundat într-o genune de flăcări... De prin adâncul văilor, de peste înălțimea coamelor codrului, de pe întinderea scânteietoare a smidurilor înflorite, valuri străvezii de aburi sclipitori se ridicau în unde crețe și, tremurând în zare, se topeau în văpaia înaltă a cerului aprins... În turburarea ei caniculară, arșița miezului înflăcărat al zilelor de iulie mușca cu dinți de foc de pretutindeni, și își ostioia setea sa covârșitoare cu cele de pe urmă picături de viață, umede și vii, sorbite din vinele adânci ale lucrurilor... Și de pretutindeni, toate într-un susur nedeslușit, sfârâiau a uscăciune!... Codri uriași, ca o mână de vreascuri netrebnece, se zvârcoleau neputincioși și țipau de usturime înădușită sub văpaia incendiului universal.“

Ca la Eminescu, incantația visului, atitudine tipic romantică, își află în Hogaș un poet autentic, treaz la chemările neauzite ale universului lăuntric, proiectat în cel din afară, cugetarea încarnată în natură. Nirvanele nu-i sunt streine, le numește și le umple adeseori de melancolia solitudinii eminesciene. Iată cugetarea cum străbate, însuflețind, materia: „Cu privirea pierdută în albastrele deșerturi ale cerului, stăteam pe prispă răzimat pe un cot; iar sufletul meu, ca discul mai greu al unei cumpene, se pleca pe nesimțite din lumea reală spre lumea visurilor și a contemplației. Sunt momente, când ființa noastră se moaie, se topește, se împrăstie și se pierde în nemărginitul tot al lucrurilor; când sufletul nostru străbate până în cele mai ascunse și tainice fibre ale materiei inerte; când natura moartă, galvanizată parcă de curenții viu al propriei noastre cugetări, pare a se înfiripa și a trăi, în mod inconstient, viața scurtă a unui vis sau a unei colosale fantasmagorii. Tăcerea îmi țiuia în urechi, iar privirea scânteietoare a milioanele de stele mă ținea amortit sub imperiul unei estaticе contemplațiuni.“

Noaptea lui Hogaș nu-s deloc sărace în umbre sublunare, stranii, înviate într-o zodie bolnavă, și scările de îngeri înălțate înspre piscuri și neant, el le vede cu un simțământ demiurgic de stăpânire, acel imperialism al eului, atât de caracteristic romanti-

cilor. În proza lui descriptivă, formele naturii devin germeni de monștri, ca în concepția magică a lui Bosch, a lui Brueghel sau Grünewald și e demn de citat, în această privință, un pasaj, care amintește deopotrivă de *Scrisoarea I* a lui Eminescu: „Totuși, somnul începu a se furișa pe sub genele noastre, iar închipuirile lumii reale a lua proporțiile și formele fantastice din lumea visurilor... Mi se părea că pământul se scurge în haos și că un nemărginit deșert se deschide sub mine; sau mi se părea că, dintr-un punct cât un atom imaginar de mic, niște negre și vaste cercuri concentrice se desfășoară și își largesc cuprinsul până peste marginile nesfârșitului; că se nășteau din punctul lor generic, și tot din el se desfășeau aceste cercuri cu o repeziciune atât de amețitoare, încât închipuirea mea, târâtă de jocul acesta fantastic, îmi lăsa în creieri urma vie a unui vârtej... forme de ființe bizare se înfiripau pe fondul orb al ochilor mei; zgriștori cu gheare colosale, grifoni înaripați, basilisci cu ochi de jăratec, crocodili cu râțul de porc și cu pumnale în loc de dinți; apoi un furnicar mișuitor de ființe mici, cu ochii în trei colțuri, cu boturi lungi, cu trei picioare, cu labe de mătă, cu nasuri sucute cu coarne uriașe, cu ghimpi, cu păr, cu pene, cu catalige... și toată această lume de fantasmе, produs al unei închipuiri scăpate de sub stăpânirea adormită a rațiunii, ca într-un danț infernal se învârtea vijelios. Treptat, însă, tabloul se depărta, coloritul se ștergea, formele bizare se topeau una în alta; și apoi, în perspectiva depărtării, un punct numai palid, mic, imperceptibil, se mai putea deosebi pe fundul unui haos de întuneric fără margini...“

Dacă analizăm limbajul hogașian, plasticitatea imaginii, lava fumegândă, strălucitoare, luxuriantă, care încearcă să dea forme aproape țipătoare peisajului, scriitorul din a cărui pană s-a născut această incantație de cuvinte își găsește semeni în literatura noastră pe de o parte în contemporanul său Eminescu, a cărui proză nu se deosebește uneori de a lui Hogaș, iar pe de altă parte în lirismul poetic sau turnat în proză al Hortensiei Papadat-Bengescu, la începuturile literaturii sale.

Celălalt aspect al operei lui Calistrat Hogaș, formând cu primul o dualitate pornită din același fond romantic, aspect care

numără până acum atâția cercetători critici, ține de lumea pur obiectivă a personajelor și anecdotei. Dar și aici, nu posibilitățile epice ale lui Hogaș se evidențiază, ci acel tip enorm, căpcăunic, al omului văzut prin ocheanul hogașian. Hogaș nu e însă un Gulliver, nici nu posedă instinctul jocului în stare copilărească, precum Brueghel, căci sentimentul său are tăria virilă, melancolia lui vine dintr-o erotică nefericită și discretă, iar dacă mantaua sa e atât de imensă încât ar putea acoperi întregul nostru emisfer, nici ceilalți nu scad la proporții mai reduse: „...și astăzi rânjește parcă închipuirii mele îngrozite acea raghilă de dinți galbeni, rari și ruginiți, prin ale căror strungi ar putea intra și ieși, în goană, o turmă de oi...“, sau: „...mămăliguța caldă corespunzătoare dispăru metodic în adâncul pântecului său, printre crăpătura transversală a buzelor sale groase, întocmai cum o colină de deal ar dispărea în crăpătura adâncă a unui cutremur de pământ...“. Ion Rusu sau Anița (acel Quasimodo teribil) sunt portrete grotești, de alură geologică, întocmai căpcăunilor de carnaval. Căutând sensul acestei desfigurări spre enorm, el trebuie găsit în simțurile lui Hogaș, care erau nu numai extraordinar de fine, dar în același timp aveau o capacitate de recepție fantastică, înghițind impresiile în cantitate patologică. Nu trebuie să se vadă aici, așadar, nici humor și nici înclinație spre caricatură, în altă parte fiind humorul lui Hogaș, în dragostea lui pentru Floricica sau în portretul părintelui Ghermănuță, sau, în fine, în acea umanizată Pisicuță. Iar din căpcăunii lui vin caricaturile estetizante, savuroase, ale *Lupilor* lui Dinu Nicodin.

Prilejurile de a-l apropia pe Calistrat Hogaș de aedul home-ric, de Rabelais, de Cervantes, sau la noi de un Odobescu, de un Creangă, de un Sadoveanu, până la un Ioachim Botez, sunt pe cât de numeroase, pe atât de accidentale. Căci dacă se analizează fondul romantic, atât de pur, și atât de caracteristic unui anumit romantism, se înțelege cum lumea obiectivă a lui Hogaș e proiecția de imaginație tropicală a acelui fond nealterabil. Iar locul acestui scriitor în istoria literaturii noastre capătă o altă semnificație.

1945

DUILIU ZAMFIRESCU, POET

Născut în 1850, perioada mării creații lirice a lui Eminescu se situează între 1870–1880, adică la vârsta când adolescența mai trimite tinereții înflăcăările ei virginale. Personalitatea morală și artistică a poetului e deplin conturată în poeme ca *Epigonii* (Eminescu are douăzeci de ani), *Egipetul* – cu fundalul său *Diorama* (la douăzeci și doi de ani), *Lacul* (la douăzeci și șase), *De câte ori, iubito* (la douăzeci și nouă) și *O, mamă* (la treizeci). Abia cu patru ani mai tânăr decât autorul *Odeii în metru antic*, Macedonski se formează mult mai lent și într-un univers de forme mult mai complex, chiar contradictoriu. Romantismului vizionar și absolut al lui Eminescu, el nu se mulțumește să-i opună un romantism exclusiv moral, structurat optimist, ce între *Noaptea de ianuarie* și *Noaptea de august*, pe traiectoria unui sfert de veac, acoperă răbufnirile resentimentului (*Ură, Răsmelița morților, Visul fatal*), atât de specific lirismului său prin patosul cristalizat final în *Sonetul puterii* (1919), ci și diferite alte modalități artistice, care îl distanțează istoric de rivalul de la *Convorbiri* și de la *Timpu!*, apropiindu-l considerabil de noi, modalități circumscrise de poemele parnasiene – de la *Neron* (1882) la *Vasul* (1900), desăvârșindu-se în *Ospățul lui Pentaur* și aruncând reflexe asupra *Sonetului nestematelor* din 1919; ori poemele neoromantice, în fina tonalitate minoră, melancolic atmosferizate și sentimentale, de la *Întâiul vânt de toamnă* (1880) la *Romanța frunzei de chiparos* (1916), cuprinzând *Stuful de liliac, Între frunze și Prietenie apusă*; apoi, poemele sadice, cu exacerbarea senzuală și fulgerele violenței, de la *Nebunul din Golia* (1882) la *Imnul la Satan* (1901), trecând prin *Stepa, Faunul*,

Umbra de dincolo de Styx, Lui Cetalo Pol și ciclul Idilelor brutale; și în fine poemele solare, alcătuind în lirismul macedonskian o adevărată zonă a extazului roz și poate cea mai autentică expresie a sa, inițiată de memorabilul vers „Clar azur și soare de-aur este inima mea toată“, din *Perihelie* (1886), strălucind puternic în *Noaptea de mai, Pe balta clară, Noaptea de decembrie, Lewki și Epoda de aur*, pentru a se împlini în delicate și înflăgezite *Rondeluri* (1916–1920).

La rândul său cu puțini ani mai tânăr decât patronul *Literatorului*, se poate spune că prin cele patru decenii de activitate literară paralelă, Duiliu Zamfirescu este, de-a lungul întregii lui cariere, contemporanul lui Macedonski. Și totuși, chiar în poeziile sale de nuanță epigonică, ori cele străbătute de un lirism retrograd, fruct al sensibilității unei epoci anterioare magistrului trădat, el se leagă din punct de vedere istoric de poezia mai nouă, sămănătoristo-tradiționalistă, căci ajunge să facă figură comună cu un Iosif, un Goga, un Topârceanu; pentru ca, pe de altă parte, depășind momentul macedonskian, dar profitând de orizonturile estetice deschise de *Literatorul*, să descopere zone lirice pe care și le vor apropria mai târziu un Adrian Maniu sau Ion Vinea. Iar dacă, dincolo de acest caleidoscop al vârstelor, al generațiilor care se suprapun, se întretaie sau se despart, poezia lui Duiliu Zamfirescu se identifică în cele din urmă cu simțământul liric ce o individualizează – bogăția confluențelor, ca și filtrarea înceată și avară a sensibilității proprii merită să fie elucidate și puse în valoare.

În 1880, așadar, anul de apariție al *Literatorului*, când poezia lui Macedonski intră în faza cu adevărat creatoare, dezvăluindu-și originalitatea profundă, și când poezia lui Eminescu își încheia, de fapt, mesajul în plângerea lustrală a versurilor din *O, mamă*, Duiliu Zamfirescu debutează în noua revistă cu poemul de inspirație dulceag-romantică *Levante și Calavryta*. Nu numai amorurile frumoasei zantiote cu indigenul Levante Haycinthus și cu englezul Sir Hoowards, ca și drama ce

se iscă sunt de o tristă banalitate, însă versurile (mânuite, altminteri, cu o siguranță de-a dreptul arogantă) trimit la Eminescu, cel care pătrunsese încă de pe atunci în conștiința publică, la Macedonski – cel în fecundă devenire! –, ori la Bolintineanu și Alecsandri, „clasicii“ aceluși timp, totul într-un amestec cu atât mai semnificativ, cu cât aceste versuri au afectarea și limpezimea ce vor rămâne trăsături specifice poeziei lui Duiliu Zamfirescu. Tonalitatea generală a poemului, pe care un poet din zilele noastre ar salva-o, poate, prin strecurarea în idilic a unei secrete ironii, dar căruia nu i se poate tăgădui dezinvoltura tinerească a versificării, e aceasta:

Missolonghi, unde-i vremea când pe zidurile tale
Surâzând mereu toți grecii ca eroii din povești?

Bolintineanu, Alecsandri, Eminescu și Macedonski își instrună laolaltă corzile, nu însă pentru a scoate din liră un sunet nou și mai amplu, ci spre a cânta ceea ce e propriu fiecăruia în parte, adică suspinele senzual-edulcorate, emoția drăgălașă în fața priveliștilor naturii, anii și veacurile îngrămădite retoric, cultul viril al lui Byron. În împletirea de muzici prea bine cunoscute, Alecsandri se confundă fie cu Bolintineanu (atmosfera levantin zâmbitoare; adolescente grece invitate să contemple extincția razelor aurii, ce se furișează „voios“ printre „lungi gene de nori“), fie cu Eminescu (atmosfera devine feeric romantică; arcade negre, candelă ce imită floarea de nufăr și scânteiază cu miile, razele pierzându-se în noaptea obscură, ca „năbușite, tainici șoapte“). Ca și la autorul lui *Făt-Frumos din tei* și al *Strigoilor*, psihologia eroului romantic unește simțirea naiv populară cu rătăcirea somnambulică (tăcut și singuratic, amantul răzbunător trece prin sălile scufundate în pacea nopții, întreabă lămpile stinse, vorbește zidurilor mute, cercetează ușile, simțind la orice mișcare „inima cum îi bate“, „sufletul cum îi tresare“), nu fără a contrasta cu tipul sportiv-bucolic macedonskian, deopotrivă prezent (frumosul lopătar fără griji, pe care valul îl poartă pe

brațul său legănător), chiar cu o aluzie parcă la apriga senzualitate a grecilor fremătători de tinerețe și înnebuniți de pofte, din poezia viitoare a lui Macedonski („Ești frumos, dar n-ai viața ce-n oricare grec trăiește“). Imaginația lasciv rafinată a autorului *Ospățului lui Pentaur* și al *Bucolicei unde* în decorativismul *Egipetului*:

Sub o boltă-ncondeiată cu lungi litere arabe,
Unde aurul se leagă cu granitul african,
Unde stau, ieșiți din ziduri, sfincșii dormitând pe labe,
Ce port vase de-alabastru, stâlpi cu capiteluri albe.

sau prefirându-se în umbrele roze ale Orientului de suavități din *Florile Bosforului*:

Seara, de-ar trăi pe lume într-o gingașă făptură,
N-ar avea un ochi mai lănced, o mai rumenită gură...

Această întâlnire a poezilor, în versurile sale dintâi, nu constituie la Duiliu Zamfirescu doar un fenomen al vârstei, caracteristic personalității ce se caută și se formează bând nectaruri de alții pregătite. În adevăr, dacă activitatea lui poetică păstrează neîntrerupt urme ale frecventării lui Bolintineanu și Eminescu, dacă apropierea în timp de Macedonski se dovedește pururi contagioasă, dacă în versurile sale se poate recunoaște glasul lui Coșbuc, al lui Iosif sau al lui Anghel, aceste versuri filtrează mereu esențe diverse (dintre care unele de el însuși descoperite și abia de alții, apoi, valorificate) – nu numai în căutarea de sine, în năzuința spre un sunet propriu, ci mai cu seamă în explorarea tainică a poeziei. Maniera sa clasicizantă și răcoros academică, distilarea precaută a simțămintelor se observă încă din ceasul debutului și nu vor fi nicicând depășite, așa cum niciodată lirismul zamfirescian, autentic și viu, nu se va turna în tipar sonor propriu. Cu toate acestea, Duiliu Zamfirescu, precursor al lui Goga, al lui Topârceanu, ori chiar al lui Mateiu Caragiale și Ion Barbu, reușește să descopere până la sfârșit, în jocul esențelor, în fil-

trarea lor prețioasă și elegantă, *poezia*. În cazul său, confluențele poetice trebuie deci considerate nu numai prin prisma genezei lirismului, a evoluției sale, a contribuției melodicii străine la organizarea acordurilor noi și originale; analiza lor nu trebuie să urmeze neapărat linia de dezvoltare formală a poeziei lui Duiliu Zamfirescu, nici în ordinea tehnică, nici în privința structurii sensibile adânci. De astă dată, alături de procesul de purificare și automatizare a lirismului, problema confluențelor prezintă interes, în afară de explicarea fenomenului poetic dat, pentru înțelegerea poeziei în sine, a jocului ei de virtualități. Problema lirismului zamfirescian se poate, în definitiv, rezolva prin însăși analiza chintesenței poetice, independent de sensul evolutiv al diverselor forme ale lirismului românesc, ce apar și trăiesc efemer în cadrul operei lui Duiliu Zamfirescu. În căutarea, în sens obiectiv, a poeziei, el se arată interesat în primul rând de formele lăuntrice pure, în diversitatea lor; iar pe marginea căutărilor sale se dezvoltă, fără să se turbure, propria sa sensibilitate artistică. Iată de ce, în epoca de intensă frământare interioară, de echivalări majore și noi echilibruri spirituale, atunci când Eminescu și Macedonski vărsau în magma arzândă focurile lor sensibile, Duiliu Zamfirescu se înfățișează ca un experimentator fin, nu lipsit de morgă, un amator care ascunde pe artistul autentic și un diletant superior, pe care muzele nu pregetă să-l consacre.

Invocarea lunii (*La lună*) e pentru poet ocazia de a eminescianiza în cuprinderea generoasă a versului de 16 (15) silabe, cu tălăzuirea sa gravă – și limpede aici –, voluptuos ostenitoare:

Lună, astră plutitoare pe văzduhurile line...

Flăcări misterioase întrețin combustiuinea de gheață, aura letală a „galbenei“ și „gânditoarei“ astre, răsărind peste ape, plutește în noapte ca în „propriu-i vis“. În largile spații, în care, nevăzute, înaintează „racle cu iluzii moarte“, s-au adunat, ca într-un cimitir al timpului istoric, veacurile apuse:

Plin e cosmosul de vremuri grămădite în trecut...

Jalea universală ia concreteță de cor funebru:

Plin e cosmosul de glasuri plângătoare în pustiu...

haosul fiind străbătut de o „lungă simfonie de durere“ – imagine schopenhauerian-eminesciană. Ca în *Luceafărul*, apoi, lumina selenară învăluie cu magia ei dragostea o clipă fericită a celor doi tineri de pe pământ:

Fost-a fost un timp odată când la marginea pădurii
Noi ședeam cătând în față-ți ochii galeși, urma gurii;
Și-am simțit-o cum se cerne blânda ta cerească rază
Și din ochii tăi de astru în ai ei se furișează
Aprinzând misterioase doruri de necunoscut.

În *Versuri heterometre albe* e amintit chiar *Luceafărul*, a cărui rază pătrunde prin neguri interstelare:

...Cum vine prin dese negure
O rază din stinsul luceafăr...

Dar muzica celebrului poem o vom regăsi abia în *Fiica haosului*, întinsă imitație eminesciană, cu rolurile inversate, căci de astă dată un tânăr pământean, descendent al împăratului Traian, se îndrăgostește – vis nebun – de o femeie-stea, cu existență htonică. Începutul, urmând tradiția poveștilor, e ca în model („A fost odată un voinic / Coborător din gintă veche“); portretul cinegetic al noului Făt-Frumos dezvăluie contradicția, nu fără accent nostalgic, dintre plăcerile lumii acesteia și idealul nepământesc:

Când se pornea la vânătoare
Cu șoimi aduși de prin străini,
Țipau vultanii la izvoare
Și puii de prin vizuini,
Și dau năvală neam de neamuri
Prin văgăunile adânci:
Vânatul ușurel prin ramuri
Iar vulturii pe vârful de stânci.

Și rămâneau să-i stea în cale
Doar băetanele din sat,
Dar nu-i ardea Măriei Sale
De un asemenea vânat.

Bineînțeles, fiindcă pe măriia-sa îl ispitește o pajură cu chip de zmeu, care îl chema să coboare în fântâna unde stă ascunsă femeia siderică. Și astfel: „Porni voinicul fără teamă / Lăsându-și cai și vânătoare... / Și merse azi, și merse mâni / Și merse vreme îndelungă...“ Ajuns la palatul din materie astrală al ființei râvnite:

Scliceau tavanele, cuminte,
Din raza gemelor albastre,
Ce mii de veacuri înainte
Se întrupaseră din astre,

Și luminau, căzând în joc,
Oglinda unui lac feeric,
Ce răsfrângea săgeți de foc
În depărtatul întuneric.

Deasupra limpedelui lac
Cădeau din bolta de lumină
Pletoase ramuri de copac
Și vrejuri lungi de gelsomină...

el o descoperă dormind pe un pat meteoric:

O stea, aprinsă în zenit,
Și coborâtă, virginală,
Pe-un fund de pat închipuit
De Auroră boreală...

În turburele ei somn de fată mare frumoasă, care e „mai mult idee“ decât ființă aievea, visează plete bălane de flăcăi, căci trage încă, din firea-i de femeie, „năravul primului păcat“. La atingerea flăcăului de viță crăiască, ea învie și tinerii își destăinuiesc unul

altuia amorul. Fata este însă din lumea eterurilor veșnice (când s-a rupt din soare, în învârtirea lui prin haos, pământul a prins-o și a boltit-o în el, „spre lung repaos“): „Sunt o imagine de stea / înmormântată într-o minte“ – îi mărturisește și continuă să se exprime la modul idealist: „Tu ești de-acum nemuritor, / Căci ești de-a pururea în mine“. Cu „tristă înțelepciune“, apoi, femeia-stea își îndeamnă mirele să se întoarcă pe tărâmul vieții și al luminii, de unde să revină doar dacă va alege, după adâncă chibzuință, în schimbul naturii binecuvântate de razele soarelui, subpământeașca ei dealitate. Drumul întoarcerii pe pământ e dantesc:

...Era o noapte de mormânt,
Un chin de iad îngrozitor,
În care bezna se simțea
Greoaie apăsând pe minte,
Și despărțind ca o perdea
Ce e, de ce-a fost înainte.

...Când da-n urcuș cărarea grea,
Fugea pietrișul de pe prund;
De cobora, i se părea
Că valea nu mai are fund.

...Și câteodată sta pe loc.
I se părea că-i iese-n cale
Un năzdrăvan de dobitoc
Ce se-nchina Măriei Sale,

Purtându-și ochii pe-o tipsie
În labelle de dinainte
Și-n locul lor, în scăfârlie,
Crescându-i câte-un colț de dinte.

Afară, scăpat de tenebrele și viziunile înfricoșătoare ale adâncului, beat de soare, de priveliștea văilor verzi, de cântecul

păsărilor, ce aprinde în el dorurile de sânge ale lumii vii (lira lui Duiliu Zamfirescu vibrează acum în consonanța propriei lui simțiri:

...De-asupra lor, mai sus, mai sus,
Țipau cu glasul argintiu,
Mergând în unghiuri spre apus,
Poetii șesului pustiu...),

visătorul crai se închină pocăit naturii, pe când fata-stea rămâne „În fund de peșteri sau în haos, / Icoană scoasă din povești, / A frumuseții în repaos...“, adică pe tărâmul alegoric al *mumelor* goetheene, al plâsmuirilor benefic ideale.

Constituind doar un simplu exercițiu pe marginea *Luceafărului*, aceste versuri se lasă descifrate însă ca alegorie a concepției poetice a lui Duiliu Zamfirescu, în contrast cu ideea poeziei la Eminescu. Romantic din linia lui Schelling, autorul *Sărmanului Dionis* și al *Dioramei* se simte atras de mituri ca puteri cognitive, obscuritatea lor garantând integritatea adevărului misterios pe care îl ascund. Asemenea sfântului Antoniu ispitit de fantasmеle trimise de diavol, Eminescu e tentat de idealismul kantian sub forma reducerii magice a timpului și spațiului, de viziunile vârstei de aur, ale tărâmului morții feerice, ale Daciei primordiale scufundate sub oceanul de gheață. Pentru Duiliu Zamfirescu, dimpotrivă, poezia consemnează armonia dintre vibrațiile sufletului și natura așa cum e ea dată și cunoscută cu ochii de toate zilele. Lirismul este, pentru autorul *Ficei haosului*, o stare de bucurie firească, de cuminte voluptate, momentul suprem în care omul acceptă natura ca un dar, și simțirea, calmă și înviorată, devine izvor cristalin al spiritului. Și totuși, Duiliu Zamfirescu va fi mereu sedus de imaginile, de muzica lui Eminescu, și – ca amator de forme lirice diferite – va pasișea elegant și fad, cu surprinzătoare adecvare, sublunarele melancolii eminesciene, dorul pustietăților acvatice, în *Pribeții* („Luna varsă din înalturi clara ei melancolie...“; „Un norod întreg se duce pe pustietăți de ape...“), atingând însă o dată înalta treaptă a medi-

tației lirico-sentimentale pure a lui Eminescu din *Sonete*, din *Coborârea apelor*:

În fund de peșteri picură de veacuri
Tăcute lacrimi ce mereu se mână
Spre albele misterioase lacuri
Și din adâncul lor răsar fântână.

(*Preludiu*)

Cu o posteritate creatoare extrem de redusă, Eminescu face parte din seria poeziei noastre care comunică, de la un poet la altul, prin plasma gândirii, și nu prin înaripările fiorului liric. Legat, în cadrul lirismului românesc, în primul rând, de Heliade Rădulescu (din al cărui vizionarism coboară) și apoi de filozofia morală a lui Gr. Alexandrescu, el va transmite nota meditațiilor alexandresciene unui Mihai Săulescu, și, târziu de tot, va lăsa substanța heliadescă să se oglindească în opera lui Lucian Blaga. Bolintineanu, socotit poetul cel mai desuet al literaturii noastre, e, în schimb, din seria lirismului inflorescent, cu bogată posteritate, substanța lui sensibilă fiind preluată de Macedonski și transmisă mai departe apoi de acesta lui Anghel, lui Petică, lui Pillat. Astfel se explică de ce, în mod paradoxal, versurile bolintinizante ale lui Duiliu Zamfirescu trimit la moderni, iar cele scrise de el sub soarele macedonskian pot duce câteodată înapoi la însoritele țărniuri ale poeziei lui Bolintineanu.

De la imaginile care surprind pe Don Juan în meditație dulciferă: „Privirea-i lină doarme la umbră de lungi gene / Iar corpul său molatic se odihnește-alene“, ori – cu indiscreție – în florală desfătare: „De câte ori găsindu-i chiar rumenele zori / Nu i-au udat cu rouă ca și pe două flori“ (*Juan*) – la intonația jelaalnică și cu izbucniri patetice, asemenea celor din *Conrad*, unde, pe marginea caducității istoriei, a gloriei câștigate prin puteri și consfințite prin monumente, omul este apostrofă cu duritate: „Atunci ce vrei tu, simbol, însuflețit pe-o zi, / Predestinat de fire a fi și-a nu mai fi“ (*În ruine*), Bolintineanu e mereu prezent cu sim-

plismele, dar și cu puritățile lui. Atât filozofia cât și melosul său blând-nostalgic se topesc în transparențele simțirii lui Duiliu Zamfirescu, spre a reapare la nivelul metaforelor lui Ion Pillat:

Timp! Burete plin cu suctul care-aduce pacea minții!
De-aș putea să-ți umplu porii cu veninul suferinții.

(*La bal mascat*)

Filtrat prin dulcele ton liric al lui Bolintineanu, amarul existenței într-o moarte se lasă gustat nu numai în amurgirea senină a strofelor pillatiene, dar și în înnoptarea hieratică a plângerilor lui Mateiu Caragiale:

...Ce-mi pasă de tinerețea mea
Când port fără de voie în pieptu-mi o ruină,
De dor, de suferință, de-amărăciune plină?

...Când văd că fiecare
Născându-se-și începe un cântec de-ngropare,
Când știu că-i dat să fie viața pe pământ
Al fericirii noastre cel mai adânc mormânt,
Când și pe poarta vieții ca și pe-a morții poartă
S-a scris cu slove negre aceeași vorbă moarte...

(*Djali*)

Și niciodată Pillat n-a cunoscut un ton mai suav, ca în aceste versuri ale lui Duiliu Zamfirescu, ce par a fi scrise de Bolintineanu:

În lumea-ți ideală vin blânzii sunători
Să cânte împrejur-ți din harfe nevăzute...

(*Fragment*)

Apropiindu-se prin plămădirea însăși a sensibilității de orizonturile și cliemele cântate de autorul *Macedonenelor*, Duiliu Zamfirescu a fost în mod firesc atras de temperamentul și viziunile bucolice ale contemporanului și magistrului său de o clipă,

Macedonski. Ponderea sa ambițioasă, ca și armonia lăuntrică, împinsă la pedanterie și chiar suficiență, l-au ținut însă departe de fantasmagoriile, de donquijotismul senzorial, de contradicțiile scump plătite ale generosului șef de școală și emul. Din această cauză, zona macedonskiană a operei poetice a lui Duiliu Zamfirescu e alcătuită îndeosebi din versuri care răsfrâng o natură fericită, beată de frumusețea propriei existențe, într-un decor clasicizant, în care exotismul Mediteranei se convertește la familiaritatea peisajului autohton: transpuși în Dacia secolului 19, păstorii poeziei antice își păstrează aerul cel mai natural (în *Noaptea de mai* ei sunt „feți-frumoși culcați pe iarbă izbindu-se cu portocale“). Desigur, voluptățile misterioase, care dau o notă de nervozitate optimismului lui Macedonski, erau tot atât de străine lirismului zamfirescian, ca și melancolia și vraja somnolară a versurilor lui Eminescu; ambele confluente își păstrează, însă, și își confirmă prin aceasta întreaga semnificație.

Asemenea poetului *Noptii de februarie*, ceva mai târziu, Duiliu Zamfirescu versifică degradările amorului în *Harpista*, iar în *Căinele Nizamului* asprimea naturii e văzută cu același ochi crud, notată cu același condei muiat în apa tare a naturalismului: „Era o iarnă surdă c-un ger omorător, / Mureau și cai și oameni înmormântați de vânturi, / Și-i însoțeau în groapă, cu tristețe lor cânturi, / Un stol de corbi sălbatici, tovarăși de omor“ (la Macedonski, o atmosferă încărcată de sexualitate: „Viscoalea cumplit afară, și era o noapte sumbră. / Se ghiceau plutind prin colțuri bestiale năzuinți“). Și *Dezgustul* tânărului debutant de la *Literatorul*, în stilul despuat naturalist, ce dezvăluie cu brutalitate simțirea încă romantică, se arată tot macedonskian, dar fără patosul urii, fără setea de răzbunare a maestrului rival. Distilat macedonskian fiind apoi simbolul *Crinului*, care răsare „neînțeles“ și „regesc“ pe o stâncă de pe Palatin, cu rădăcinile înfipte în pământ, cu florile înălțate „în ideal“, spre nedumerirea trecătorilor, enumerați cu gustul pentru pitoresc și cu ironia caracteristică autorului *Rondelurilor* și nu mai puțin vii în *Caleidoscopul lui A. Mirea*:

„Saxoni roșcați, și gali, și huni, / Neguțători de peste mări, / Și barzi, și critici, și tăuni, / Se rătăcesc în întrebări“.

Cântărețul naturii înmirezmate și al tinereții veșnice, pentru care poezia e o stare de nesfârșită beatitudine păgână, iar egloga unicul mod de a vedea lumea și de a o trăi, își afirmă în schimb prezența la treapta mai înaltă a exercițiilor lui Duiliu Zamfirescu. Și această prezență nu se manifestă doar prin pastişarea „optimismului“, ci prin acel simțământ mai adânc, de la izvoarele înseși ale poeziei, în care melancolia se pătrunde de muzica luminii, în care prospețimea elanului liric dă evocării dureroase o notă de seninătate prin acel vers tipic macedonskian, care adie răcoros și alinător peste jăratul suferinței ce o conține. Iată întoarcerea în trecutul iubirii, evocarea unui întreg peisaj sufletesc prin elementele cele mai simple, abia schițate, ale peisajului fizic:

...Și plimbându-se prin umbra teilor îmbătrâniți,
Gândul, mai bătrân ca teii, îi găsea întineriți.

Vai, și oare unde-s toate câte le-am văzut în cale?
Unde-s plopii de pe muche, unde-i șipotul din vale?

(*La bal mascat*)

ori ritmul care, în *Noaptea de mai* („Se poate crede că vreodată ce e foc sacru se va stinge?“; „Se înălța parfum de roze și cântec de privighetoare“), adună în reverberațiile lui sonore luminozitatea anotimpului, nostalgia clarităților estivale:

...Se cununa codrul cu vara
În cânturi vesele de granguri.

(*Fiica haosului*)

Mirezmele și aromele Sudului – a căror chintesență Goethe o obținea prin imaginea florilor de lămâi – cea de portocal, de laur, se amestecă, întocmai ca la Macedonski, cu nesfârșirea de parfumuri a crinilor, iasomei și rozelor de pe meleagurile dunărene,

încât nota de exotism, de prețiozitate olfactivă, se dizolvă în fluidul de esențe al poeziei:

Parfum de portocale venea de prin grădini.
Da laurul în floare și crinul da în crini,
Și roze scuturate și crengi de iasomie...

(În ruine)

Dacă baudelairian-macedonskiana insulă Lewki, „rară gemă“, e un locaș al desfătărilor simțurilor, cu silexul țărmurilor scăldat în „via purpură de sânge a solarei agonii“, cu aurul de Ophir al undelor verzi, cu brocartul și catifeaua învelișurilor ei vegetale, „misticele îmbătări“ de crini regali și hieratici, cu zăpada-i selenară și „fardul electric“, cu flamanzii, cu zefirii ce cântă în flaute de rogoz, lăsând să se audă vaietul nimfei Syrxin, – „gânditoarea“ Lido a lui Duiliu Zamfirescu se dovedește a fi, în ciuda parnasianismului său decorativ-ideatic, un rod al aceleiași orizont imaginativ (imaginație temperată însă de idee):

Sfânt locaș al poeziei, care Adriei te-nchini,
Iată-mă-s călcându-ți pragul, pururi gânditoare Lido,
Și pășind sfios pe iarbă-ți, dintre ramuri de măslini
Mă aștept să-mi iasă-n cale mândra Venere de Cnido.

Te știam, măcar c-aieva te-am văzut numai cu gândul,
Și ești tu, ești tu, întocmai, precum pururi te-am visat.
Ca Ulys rătăcitorul, azi pământu-ți sărutându-l,
Credincioasa mea Ithacă, te-am găsit cum te-am lăsat.

(Sărutând-o unda blondă)

Ca și la poetul *Vieții anterioare* și al *Invitației la călătorie*, ori la Macedonski și Bolintineanu, Sudul, cu natura sa de prodigii calme și armonii senine, scăldate de unde în a căror limpezime se reflectă nu numai civilizația de altădată, dar parcă însăși poezia, ce era floarea ei supremă, apare la Duiliu Zamfirescu nimbă de aceeași lumină vie, luxoasă, ocrotitoare de voluptăți, așternută pe temple, cânturi și filozofie, peste corpurile tinere și splendide, peste zâmbetul inteligenței.

Către Cleobul reprezintă momentul tipic zamfirescian, în care, prin irizările versurilor lui Macedonski, se străvăd țărmi candorii lirice a lui Bolintineanu, acea regiune binecuvântată, locul unde:

Era golful plin de farmec, de parfum de portocale,
Era marea de smarald.

Pentru ca celălalt poet al nostalgicilor încântări din Sud, Ion Pillat, care și el a întrezărit, printre frunzarele de dafin, patria pierdută a poeziei, să se profileze în înstrunarea macedonskiană a lui Duiliu Zamfirescu; un vers ce ține în mod flagrant de lirismul „social“ al maestrului dă inexplicabil naștere altuia, în care strălucesc azururile amare ale *Cicladelor* de peste veac: „Sunt suflete pe care mizeria le pierde – citim în *Harpista* –, Cum pierde vântul toamnei un dafin încă verde“.

Linia acestei inspirații, ce deschide orizonturi atât de pure, trece, de altfel, la Duiliu Zamfirescu, și prin floraliiile lui D. Anghel, cu tinctura lor sentimentală minoră, acel intimism mic-burghez, cu paloare neoromantică și lăncedă senzualitate, acea atmosferă dulce încropită, ce o vor reabilita doar descompunerile stigmatizate de ironie ale lui Bacovia:

Într-un pahar se scutură o floare,
O floare prinsă la o cununie
Ce ca și dânsul s-a plecat și moare.

Iar prin perdele, raza aurie
Aduce caldul zâmbet de la soare:
O mângâiere scumpă, dar târzie.

(E mort poetul)

Chiar și corzile celuilalt melancolizant neoromantic – Iosif –, cu sunetul mai curat, fiindcă senzualitatea nu turbură viziunile sale, – vibrează:

În unghi de arcuri, poarta răsturnată
Oprit-a zborul vremii trecătoare:
În parc s-aud fântâni suspinătoare...

...Un glas pe văi alunecă și moare;
O frunză cade lung înfiorată.

(*Sihastrul*)

În *Cântul Thargeliei*, apoi, o strofă care deplânge dispariția amorului, cu întreg cortegiul ei de pustiu și moarte (toate apun, se stinge „surâsul firii“; frângându-se pe trup, copacii plâng, trandafirii se usucă), e în tonul contopit Iosif-Anghel.

Între zona confluențelor lui Bolintineanu, Eminescu și Macedonski și cea a anticipărilor moderne, există la Duiliu Zamfirescu o a treia, intermediară istoric – dacă nu și ca substanță – și anume zona contemporaneității autorului *Imnurilor păgâne* cu Coșbuc, Iosif și Goga. Sămănătoriști, acești poeți ai anilor 1890–1910 au, desigur, comună concepția social-rurală a literaturii, lirismul lor însă, cu izvoare în pastelurile lui Alecsandri și în poezia de inspirație folclorică atât a acestuia, cât și a lui Eminescu, se lasă mai autentic descoperit în strofele cu ritm vioi și curgător, apropiat celui popular, cu o notă de simplitate și „firesc“ ce le face comode percepții estetice, și care cântă natura amabilă, grațios și pitoresc antropomorfizată uneori – lirism cu prelungiri în opera lui G. Topârceanu. *Nunta în codru* și *În miezul verii* de Coșbuc, *Icoane din Carpați* („Fănu-i strâns și de pe luncă...“) și *Cântec* („Vezi dragii oaspeți...“) de Iosif, *Seara* și *Asfințit* de Goga, *Rapsodiile de primăvară* și cele *de toamnă* de Topârceanu se înscriu aici. De-a lungul producțiilor lui Duiliu Zamfirescu, sunetul propriu al fiecăruia din acești poeți e distinct. Coșbuc se aude în *Sosesc* („Sosesc cocoarele, sosesc / De după deal de țințirim, / Iar anii trec, copiii cresc, / Se schimbă tot ce-i omenesc / Și noi îmbătrânim“); Goga în *Gethsemani*, în *Turturică*, nelipsind nici slavismele și arhaismele lui bisericești specifice, precum: „Ni se părea viața muritoare / Oprită-n loc de milostiva fire“ (*Către donna Maria*); „Dacă azi îi cântă psaltii / Iertăciune de păcate“ (*La un model*), semnificativă și notabilă fiind la această treaptă a anticipării lui Goga, în poezia lui Duiliu

Zamfirescu, anticiparea, prin Goga, a lirismului tradiționalist, în genul lui Nichifor Crainic – bardul solidarizării cu „șesurile natale“:

...Că poate-atunci, din fund de bărăganuri,
S-ajungă noaptea chiotele firii
Pe nesfârșita curgere de lanuri
În preajma sură a nemărginirii.

Atuncea eu lega-mă-voi în gânduri
Din nou, ș-oi rupe vraja de morminte,
Spre-a mai gusta, în somn de patru scânduri,
Înduioșarea tinerii de minte.

(*Că poate-atunci*)

Cât privește pe Topârceanu, îl cuprind, în ceea ce are el mai caracteristic, strofele *Noptii în pădure*: „Râd stejarii, fioresii, / Scot din flori miresme teii, / Ies din veacuri Făt-Frumoșii / Și din cremene ies Smeii. / Mura tremură pe viță, / Ard din aripi licuricii, / Vin smeriți către domniță / Uriașii și piticii.“ În forma sa neutrală – care se datorește, de fapt, academismului, sobrietății distante a poetului – pastelul *Vara* rămâne, în sfârșit, una din cele mai izbutite expresii ale acestei modalități lirice, ca sinteză perfectă a lui Alecsandri, Eminescu, Coșbuc, Iosif, Goga și Topârceanu:

Cu firea ei cea arzătoare
Sosit-a vara înapoi;
Toți pomii sunt în sărbătoare,
În tei stă floare lângă floare...
E dulce vara pe la noi!

Când dimineața se ivește
Din al văzduhurilor fund,
Tot câmpul parcă-ntinerește,
Iar, deșteptată de pe prund,
Cireada satului pornește...

În urma ei un roi de grauri
Ca niște valuri cenușii
S-amestecă prin bălării,
S-așează-n coarne pe la tauri,
Fac fel de fel de nebunii.

Până ce-n zarea depărtată
Spre lacul trist se pun pe drum,
Și cum se duc, -acum și-acum
Se mai zăresc încă o dată
Ca rămășița unui fum.

Dar perfecțiunea formală, clasicitatea nu numai năzuită, ci și realizată a pastelului *Vara* nu epuizează nicidecum căutările poetului; dovadă înainte de toate faptul că exercițiile lui, deloc simplu epigonice și imitative, care l-au apropiat de esențele diverse ale lirismului românesc, nici nu converg măcar în clasicul poem. Dacă aici, în acest moment liric, sensibilitatea zamfiresciană pare a se fi închegat într-o formă deplină, autenticată de integralitatea poemului, el nu oglindește însă în mai mare măsură profilul lui Duiliu Zamfirescu, decât transpare acest profil într-un vers sau altul, bolintinizant ori macedonskian, în acel strop de licoare pură, obținută tocmai prin exercițiile aparent epigonice sau imitative. El e o mărturie deosebită totuși, a autenticității și profunzimii trăirii poetice zamfiresciene, răsrântă deopotrivă în fiecare din întâlnirile sau descoperirile sale, pe aria întinsă a formelor lirice românești. Și abia din aceste răsrângeri, a căror semnificație nu e cu nimic atinsă de sporadicitatea lor, abia din suma *descoperirilor* poetice ale lui Duiliu Zamfirescu se desprinde cu adevărat, într-o perspectivă mult mai justă și mai adâncă, personalitatea lui artistică. Descoperind modalități formale, care aveau să se dezvolte și să ajungă la plenitudine mai târziu, în opera unui Pillat, unui Mateiu Caragiale, Arghezi, Barbu sau Adrian Maniu, poetul *Imnurilor păgâne* (reminiscențe carducciene!) își dovedește pe de o parte, prin chiar instabilitatea

sa sensibilă, cuprinderea estetică largă și gustul complex – peregrinarea sa amatoristă prin diversitatea de forme lirice indicând nelineștea estetică a „clasicului” aparent, iar pe de altă parte, uimitorul caracter anticipator al acestor descoperiri aruncă lumină și asupra frecventării de către Duiliu Zamfirescu a celorlalte forme lirice, practicate de înaintașii ori de contemporanii poetului. Cel căruia îi reușește să intuiască cu atâta înflorită rigoare, la 1890, lirismul, ascuns în conca sa de străluciri întunecate, al lui Adrian Maniu, nu poate frecventa poezia lui Eminescu, Bolintineanu sau Macedonski decât cu un egal spirit descoperitor, departe de epigonism și imitație.

Într-un *Fragment* închinat criticului Junimii și tipărit în volumul omagial de la 1900, poezii defuncți, care aparținuseră societății literare patronată de Maiorescu, revin pe tărâmul luminii, ca să înstrune din harfe nevăzute, în cinstea mentorului lor de altădată, simfonia vieții și amorului. Plutesc astfel, sub formă de duhuri, prin versurile *Fragmentului*: tânărul și visătorul Eminescu; Nicoleanu, urmărind victima sa bălaie, cu ochi negri; Petrino, obsedat de chipul iubitei moarte; Veronica Micle, protejata Anadiomenei; iar mai la o parte, într-o luncă cu ierburi de mătase, plimbându-se înseninat și întâlnind chiar pe Rodica – Alecsandri. Evocarea aceasta literară amintește de bună seamă *Epigonii*; ea se apropie însă și mai mult, atât ca viziune, cât și prin consonanța intimă și surprinzătoare identități formale, de *Bătrânii* lui Ion Pillat. Descoperită de Duiliu Zamfirescu (cu ajutorul lui Bolintineanu) încă de la 1880, în extraordinarul vers, din al cărui germene melodic crește elegia plaiurilor de *Pe Argeș în sus*:

Acolo unde râul, plângând, murea în mare...,

(*Djali*)

esența lirismului pillatian, ce nu e doar joc de tonalități ale muzicii și luminii, ci și orizont lăuntric, pe care peisajul fizic nu

face decât să-l consemneze, se găsește toată în această frântură,
în acest ciob de cristal, bogat în oglindiri, din *Fragment*:

...Un templu pe un deal
Deschis spre nesfârșite singurătăți senine...

Chiar și numai în fulgerări de o clipă, Duiliu Zamfirescu a văzut,
însă, clar și în întreagă cuprinderea sa zarea dinăuntru a poeziei
lui Ion Pillat, așa cum imaginea fântânii romane o arată:

Suna în jghiab de piatră fântâna cântătoare,
Împrăștiind în aer un abur de răcoare.

(În ruine)

Dacă limpezimea ar fi unicul atribut al clasicismului, atunci distihul din *În ruine* ar reprezenta chintesențial și glorios „clasicismul“ autorului său. Atmosfera ce se degajă în acest distih, care tocmai datorită ei devine pillatian, e însă dulce nostalgică, născută de prezența vie a senzațiilor auditive și tactile, care în vaporozitatea, în confuzia lor, și în complexiunea de corespondențe a impresionismului, vor fi atât de generos primite de Ion Pillat. Întocmai ca autorul *Scutului Minervei*, Duiliu Zamfirescu gustă peisajul clasicității sudice în plinătatea ecourilor lui senzoriale, durerea evocării venind din însăși acuitatea simțurilor poeziei. Rechemând în memoria senzorială pierdutul tărâm al poeziei:

Ah! Ajută-mă acuma, tu, Minervă înțeleaptă,
Să găsesc, printre atâtea lucruri nouă ce mă mint,
Drumul către Salamina și navracul ce așteaptă
Să mă-ntoarcă la Megara, Eleusis și Corint.

Lasă-mă să viu la tine, lume plină de parfumuri,
Ce răasai din timpul clasic ce mi-a fost atât de drag,
Să culeg în libertate trandafirii de pe drumuri...

(Pe Acropole)

sau regăsind, printre dactili și trohei, nu numai decorul și spiritul Romei de odinioară, ci chiar geniul viu al peisajului roman:

...Bradul, umbrela și-o-ntinde pe muchea arsei coline;
Mierla șăgalnică țipă prin grase tufe de lauri.

...Roma din vale privește pe gânduri coamele ninse.
Soarele moare prelung în adâncul mărilor Tusce.

(De la Villa Tusculana)

Duiliu Zamfirescu lasă versurile să se pătrundă de gheața amară a luminii pillatiene.

Așa cum în *Djali*, la 1880, lirismul poetului de la Florica irumpe cu anticipație într-un vers atât de greu de substanță, o altă formă lirică e descoperită, la 1881 (de astă dată cu ajutorul lui Alecsandri), în *Câinele Nizamului*. Acest poem epic, ecou naturalist al *Sergentului* din ciclul *Ostașii noștri*, conține și el câteva versuri de rară frumusețe, cu acea somptuoasă întunecare, din poezia lui Mateiu Caragiale. Dizolvat în baia de plăceri orientale a idilic-latinului Alecsandri, „mult“-ul matein sporește până la saturație voluptatea imaginii, dându-i chiar o notă de lascivitate:

El întâlnea în drumu-i mult dulcea-i țară caldă,
În care tinerețea în desfătări se scaldă...

Iată și inscripția sub un portret posibil, din seria pe care Țari-gradul și-a pus pecetea mirifică și însângărată:

În Anadol ucis-au destule căprioare
Ca să se-ncerce astăzi la omenesc vânat.

Iar din același *Fragment*, din care răsărise imaginea templului pe dealul deschis „singurătăților senine“, portretul sumbru voievodal al Poetului, venit să întâmpine parcă domnița cu „doru-

nveninat“, ce-n mâna-i „spelbă floare de ceară străvăzie“ poartă
potirul de sânge al roșului trandafir:

...Sub bolțile tăcute
De ramuri de naramze, sosește încruntat,
Sosește singuratec din vremile trecute
Poetul...

Cunoscând apoi magia primejdioasă a elementelor naturii,
față de care adoptă tonul prevenitor, dar plin de gingășie, al lui
Arghezi din *Puțin*:

Păzește-te de luna plină
Ce-n limpede miros de tei
Ademenește prin grădină
Cu lungă ei privire lină
Și cu tăcerea ei...,

(*Unei copile*)

ori naivitatea baladescă, al cărei ton l-a izbândit Ion Barbu în
Riga Crypto și laponă Enigel:

De ani întregi venea mereu
La curtea sa împărătească
O pajură cu chip de smeu,
Cu cioc și limbă păsărească.

Și-n miezul nopții croncănea
Pe-un ciot din turla cea bătrână,
Și-l tot chema, l-ademenea
Să se coboare-ntr-o fântână...,

(*Fiica haosului*)

Duiliu Zamfirescu descoperă în cele din urmă lirismul modern al
declinului, al stărilor obscure, liminare, ce nu pot fi exprimate
decât prin transcripția lor obiectivă, în peisaj – lirism slujit la noi

îndeosebi de un Ion Vinea (*Declin*), de un Bacovia (*Amurg de
iarnă*), iar în afara orizontului românesc de un Georg Trakl, și
cărui îi împrumută aici tonul lui Adrian Maniu („Pe lac țipă
lebezi speriate de foc“ – în *Bal mascat*):

S-aude un glas sub bolta cea-naltă:
E țipătul lung al raței de baltă.
Sălbatec prin stuf mugește un taur
Se urcă pe cer un disc strâmb de aur.

(*Castel Fusano*)

Oricât de variate și surprinzătoare ar fi, în modernitatea
lor, cele câteva versuri citabile ale lui Duiliu Zamfirescu, și mai
ales oricât de bogate în lirism ar fi aceste versuri, a căror zare în
lumea visului se deschide atât de largă încât fiecare din ele se
poate desprinde și poate trăi independent de bucata ce îl conține
– lipsește poetului sunetul liric propriu, care, străbătând întregul
creației, o organizează într-o unitate, într-un corp artistic
închegat și lesne identificabil. Lipsind deci tocmai calea cea mai
sigură și mai directă spre sâmburele universului sensibil al poetului,
orice încercare de a defini lirismul zamfirescian riscă să rămână
la suprafața fenomenului. Foarte de suprafață este, prin urmare,
caracterizarea prin „clasicism senin“ a lui Duiliu Zamfirescu – și
G. Călinescu o repudiază pe bună dreptate, contestând clasicitatea
poetului, la care vede mai degrabă un „academism rece de turist
englez și de aristocrat estetic“, ori „fericirea silită“ și „un echilibru
obținut prin contorsiuni“, recunoscându-i însă suflul de poezie din
producțiile italianizante: fie de imitație, ca *Boul* – pitică umbră a
celui carduccian și totuși emoționant în melancolia lui („cuprins de
jalea lui Volney“); fie de viziune, ca în „gravura“ piranesiană ce
reprezintă peisajul roman văzut de la Villa Tusculana și „micul
desen“ al Villei Aldobrandini, de la Frascati, ori în versurile de fac-
tură sămănătoristo-tradiționalistă (*Sosesc* și *Vara*). Cu toate ace-
tea, ideea despre „clasicismul senin“ sau mai curând „clasicismul
senin și rece“ a fost nutrită chiar de sentințele presărate în versurile

poetului, precum: „A fi rece și frumoasă, simbolul eternei arte“ (*Către Diana*) sau de imaginea amintită a *Boului*, care prin trăsăturile de vitalitate și cumințenie, umbrite în mod ciudat de o tristețe sempiternă, simbolizează poezia:

De-a pururi trist, în mijlocul câmpiei,
Voinicul bou privește înainte,
Cu ochii mari, cu sufletul cuminte,
Ca un simbol antic al poeziei...,

sensul catrenului revelându-se tocmai prin ciudata umbră de tristețe, strecurată în limpezimea și armonia idealului. Abia prin această obscură sentimentalitate învăluitoare se ajunge la zona lirismului, la structura sensibilă a poetului. Zonă și structură ce se răsfrâng în scepticismul neturburat și înalt al unei alte strofe:

Ceruri și eternitate.
Sori, planete și puzderii
De materii,
Toate la un loc – le bate
Infinita vanitate
A părerii.

(*Timpul zboară*)

În tonurile pălite ale tablourilor romane: *La Villa Aldobrandini* („Tăcute lacrimi picură din plante...“), *Anienul* (cu versul de velur: „Un vechi măslin din vremile lui Numa...“), *Plouă* („Plouă lacrimi de toamnă peste lumea ostenită, / Scuturând petale albe de pe ramuri de lămâi“) și *La o fântână* – tablouri ce sunt mai mult, totuși, decât încercările unui turist, căci exală parfumul ascuns al lucrurilor, imaginile fiind trăite dinăuntrul lumii pe care o sugerează – în tonurile stinse și calme se strecoară umbra aceleiași tristeți. Desigur, atitudinea rece academică și estetismul aristocratului există, dar se pot și ele converti la lirism, la o trufie în adevăr nobil spirituală, ce se desprinde din viziunea constelațiilor

de deasupra ruinelor romane; nu e conștiința imensității cosmosului, nici resorbția amețitoare a haosului cristalizat astralic, ci sentimentul unui acord, al unei corespondențe sublime. Deasupra Stadiului lui Flaviu strălucește Vega:

Cântând voios din Lyră și scăpărând din focuri
Spre gloria eternă a nobilelor jocuri...

Iar pe când Arcturus și Altair luptă cu „propagarea sclipirei lor prin goluri“:

Antares se ridică aprins și sângeros.

Așa cum există o „seninătate“ a poeziei, trăită însă, în ambianța naturii, o clipă cel puțin, cu goetheanul simț al mitologiei, al plăsmuirii fabuloase:

...Stai pacinic la umbra pădurii
Și mintea ți-o porți în imagini
De smei, de povești și lemurii...

(*Luceafăr*)

Când coarda cea mai intimă vibrează, versurile simple și aeriene transmit acest semnal venit din unghere de taină:

Curg pâraiele în cânturi
În miresme cad petale,
Și suspină toată firea
După umbra gurii tale.

(*În amurg*)

Fiorul poeziei sporește încă, simțământul devine și mai pătrunzător, în timp ce expresia rămâne la fel de simplă, de transparentă:

...Cad frunzele de sus,
Uitarea ta pe mine.
Se duc spre răsărit

Cocoarele în clipă;
Se duc, le-am auzit
Sfâșietorul țipăt.

(Ce-a fost)

Pe linia acestei simplități, acestei acurateți de expresie, îmbrăcând însă o emoție cu desăvârșire străină viziunii sămănătoriste și tradiționaliste a naturii (precum în *Sosesc* și *Vara*), sudicul, clasicizantul, floralul poet din descendența lui Bolintineanu și consonanța lui Macedonski, tinde la o limpiditate a simțirii, cu nota de afectare a prerafaeliților. Iată, așadar, o strofă cu atât mai revelatoare, cu cât lipsesc elementele simbolice, din care se nutrește prerafaelismul lui Ștefan Petică:

O, tu, acela ce mă faci să sufăr,
O, suflete, întoarce-te prin astre
Și lasă-mă pe apele albastre,
Să dorm pe veci cu capul sub un nufăr.

(Fugind de tot)

În terțina finală a unui *Sonet*, apoi, imaginea poeziei, nimbată de epitetul „castă”, e, de altfel, în sensul străluminării paradisiace:

...casta poezie
Sta peste tot, precum între lumine
Beatrix stă-n Divina Comedie.

Extatica viziune, a cărei transpoziție strofică, plină de strălucire și rigoare, de simetrii de diamant, seamănă cu arta giuvaiergiului care adună, în obiectul său minuscul, armonia constelațiilor – și nu e deloc neobișnuită la autorul acelor versuri disperate, ce sunt tot atâtea entități complexe, ca tot atâtea nestemate cu misterioasele lor răsfrângeri – își află realizarea, pe tărâmul lumesc al poeziei, într-o altă izvorire prerafaelitică, și cea mai importantă. E vorba de poemul *Miriță* care, în subdiviziunea sa *Marghita*,

cuprinde versuri nu numai de o curgere ritmică extrem de pură, în delicata-i artificiozitate, însă și o viziune ale cărei trepte prerafaelitice duc la cea mai înaltă formă a poeziei lui Duiliu Zamfirescu. Astfel, imaginea fecioarei moarte pare văzută cu ochii lui Dante Gabriel Rossetti:

Mai alb decât luna de mai apunând,
Stă trupul fecioarei în somnul
Eternelor umbre, iar sufletul blând
L-au dus heruvimii la Domnul...

(și va reveni mai târziu în balada lui Ștefan Aug. Doinaș, *Sfântul Gheorghe cel fals*). Scepticismul zamfirescian, umbra tristeții aruncată peste lumea formelor „senine”:

O lume de visuri cătând adăpost
La țărm adumbrat de durere.

Dansul decorativ-armonic al corpului astral în înalt:

Lumină ce noaptea s-aprinde pe cer
Rotindu-se lung împrejururi...

Transmutația spiritului în flori, în pietre scumpe:

Întoarnă-te, iarăși, în forme de flori,
În farmecul gemelor stinse...

Pentru ca orizontul lumii să se închidă sub umbra aripilor pe care pasărea morții („O pasăre neagră plutește pe noi”) le întinde, ca un motiv dintr-o stemă:

Și lasă pământul sub pete de nori,
Sub umbre de aripi întinse.

Nimic nu poate părea mai temerar decât să cauți chipul poetului în iluminațiile întâmplătoare, ce aruncă pe figura lui pulbere stelară – și nu în trăsăturile pe care zilele și anii le-au fixat,

ca o mască ce vrea să redea imaginea sufletului din adânc. Lirismul nu este însă o stare sufletească, deși își are rădăcinile bine împlântate în suflet, în simțire. El e o stare a spiritului creator și ca atare cunoașterea sa implică mai mult analiză estetică decât pătrundere psihologică. Psihologia poetului, ca și umanitatea lui complexă nu pot fi desprinse, desigur, din minime frânturi ale operei, dintr-un vers sau chiar dintr-un singuratic poem, oricât de bogate în splendori formale. Dar tocmai aceste splendori de formă, în maxima lor concentrare obținută prin cristalizarea în poem, în strofă, în distih, în vers, revelează orizontul spiritual al poetului respectiv. Există creatori norocoși, care au realizat opere impunătoare, bogate de umanitate, există poeți a căror sensibilitate s-a turnat în tiparul poemului integritor. Orice mare artist, orice mare poet e un astfel de creator norocos. Dar există și poeți, nu mai puțin autentici, față de care destinul s-a arătat avar și care totuși au întâlnit, în rare clipe dăruite, poezia. Au întâlnit-o sub forma aceasta singulară, a iluminării unei strofe sau unui vers cu excepționale potențe estetice. Pentru a fi descoperit și redat tărâmului comun, lirismul unor astfel de poeți se cere explorat, cu o adevărată tehnică de scafandru, în marea ne semnificativă a operei lor aparente. Iar flora prăpastiilor de sub apă oferă nu o dată surprize magnifice. Important este doar să ajungi la lirism. Și, oare, explorarea prin exercițiile în aparență epigonic eminesciene ale lui Duiliu Zamfirescu n-a scos la lumină un lirism nou și pur? N-a fost revelat acest orizont liric nou de viziunile tășnite în fulgerații de o clipă: stinsul luceafăr trimițând o rază prin negure dese; vrejurile de gelsomină căzând deasupra lacului clar; virginala stea schimbată în femeie dormind pe pat de auroră boreală; lacrimile picurând în fundul peșterilor și răsărind apoi, ca fântâni, în adânc de lacuri? Și nu se includ, apoi, acestui orizont liric și alte viziuni, din aceeași plasmă sensibilă: dafinul încă verde, pierit de vântul autumnal; măslinul din vremile lui Numa; râul care moare plângând în brațele de spumă ale mării, soarele agonizând prelung în adâncul mărilor Tusce; mierla șagal-

nică, ce țipă prin tufe de lauri; zarea străpunsă de unghiuri migratoare, ce risipesc în văzduh arginturile lor sonore; ori blânzii sunători cântând din harfele lor nevăzute?

Oricât de statică și sumară ar fi imaginea cuprinsă într-un vers din *Câinele Nizamului*:

Alături stă un câine roșcat ca o vulpoaică...,

lirismul aici ascuns, indicibil la modul analitic, se leagă de orizontul memorabilei strofe, în care soarele, disc strâmb de aur, învăluie pustiu naturii, dureros semnalat de țipătul lung al raței de baltă, de mugetul sălbatic al taurului, din stufăriș.

Nu numai o fină melancolie, citită ca scepticism, nu numai o rară discreție a sensibilității, citită ca „seninătate“, se recunosc în lumea poeziei lui Duiliu Zamfirescu, dar și o tristețe suavă și totuși pătrunzătoare a peisajului și decorului, cromatismul pălit al declinului, aprins brusc de însângerarea de foc a unui astru, desprinderea florală și muzicală de lumea aceasta. Un crepuscul de flori de lămâi, de țipăt de cocoare, de palori feciorelnice ale morții.

Viața românească, nr. 2, 1966

POEZIA LUI BACOVIA

Dacă oricărui lirism îi repugnă să fie descris, acest procedeu amenințând să distrugă un mecanism ce, înăuntrul cuvintelor, e cu atâtă pudoare enigmatic, poeziei bacoviene îi convine și mai puțin, chiar dacă esența sa e decorativă. E drept că acestui peisaj putred, acestor profiluri supte de culoare, într-o urbanitate de periferie, le corespund artificii decorative ce umplu până la saturație minimul spațiu al poemului. Dar e tot atât de drept că, descriind-o, îi răpești poeziei lui Bacovia inefabilul ce emană din zonele obscure, atmosfera bacoviană, atât de pregnantă în mizeria ei, și – ca după o ardere pe veci pierdută – analiza criticului nu mai păstrează decât zgure grafice. Căci poezia bacoviană aparține expresiilor celor mai specifice ale simbolismului. Și tehnica sa se rezolvă exclusiv cu mijloacele pe care școala simbolistă i le-a oferit, acea sumă a sugestiilor care vin din muzică, din culoarea irizată în jocul luminii, din atmosfera confuză a inconștientului, toate consecințele marii picturi impresioniste, cărora apoi temperamentul poetului le-a adăugat aura fanată a destinului său, sarcasmul și mantia decrepită, funebrul aer damnat. Impresia care se desprinde din poezia lui Bacovia poate fi deopotrivă a unor simple combinații, născând efervescente ce predispun la melancolie, a unei vieți în descompunere, ce își consumă ultima picătură de deznăd.

Ca la mai toți poeții contemporani, se poate și aici urmări o vână dublă, prin care sângele liric al celor doi mari înaintași a urcat înainte ca alchimia proprie să se fi desăvârșit. Și chiar dacă unele din aceste aspecte se fac vizibile cu frecvență în epoca

sleirii, ele nu sunt decât miezuri apărute de sub cojile care, îmbătrânite, au căzut. Uneori e pasta simplă, ostentivă:

Cu steaua care s-a desprins,
Ce piere-acum în haos
O inimă poate s-a stins
Spre veșnicul repaos.

Alteori, parcă viziunea eminesciană însăși apare violetizată ca printr-o sticlă colorată, ceea ce transpune romantismul unuia în simbolismul celuilalt:

Amurg de toamnă violet...
Din turn, pe câmp, văd voievozi cu plete;
Străbunii trec în pâlcuri violete,
Orașul tot e violet.

Fragmentul de viziune romantică, cufundată în banalitate, câștigă tocmai prin aceasta o personalitate nouă:

Voi trece iar pe lângă ape, și-n unda lor voi apărea,
Voi sta pe lângă o ruină, va plânge iar o cucuvea...,

pentru ca întregului poem să i se aplice o pecete indelebilă:

Un corb va trece peste-o casă și iarna mă va îngheța.

Dacă substanța sentimentală a lirismului bacovian este atât de îmbibată de aroma eminesciană, ceea ce se învederează cu cât opera lui Bacovia merge spre destrămare, spre senilitate, e fiindcă, de fapt, fenomenul nici nu poate fi considerat ca o întrepătrundere de stări sentimentale, ci pur și simplu înlocuirea sărăciei sentimentale a poetului *Scânteilor galbene* cu ecourile profunde ale eroticii eminesciene. Astfel transplantat, sentimentul erotic eminescian a suferit o dezagregare ce l-a făcut asimilabil acestui suflet destrămat de nevrozarea tuturor stărilor psihice, care încetează pe rând de a fi consistente, așa cum lămpile se sting

una după alta până când totul rămâne în întuneric. Sentimentul liric eminescian decade aici la fantoma neurotică:

Și dacă-atât a fost...
S-aștept în umbre reci –
Ajunge să-nțeleg...
Plecătă ești pe veci!

Decorul:

Este liniște, răcoare,
Codrul e de farmec plin –
Pe sub teii încă-n floare...

Romanța:

S-a dus albastrul cer senin
Și primăvara s-a sfârșit –
Te-am așteptat în lung suspin,
– Tu, n-ai venit!

Și vara, cu nopțile ei,
S-a dus, și câmpu-i vestejit –
Te-am așteptat pe lângă tei,
– Tu, n-ai venit!

etc., etc. ...

Prin cealaltă vână urcă în același timp estetismul macedonskian, aceea infatuare de roze și parfume, ce se dovedea mult mai adecvat unui temperament atât de plin uneori de artificiu, de mizantropie, de cinism sentimental, cum al lui Bacovia. Același aer de pasișă comodă, câteodată, precum observam și în primul citat de mai sus:

Eu prevăd poema roză a iubirii viitoare...
Însă pal mă duc acuma în grădina devastată
Și pe masa părăsită – albă marmoră sculptată –

În vestmintele-mi funebre,
Mă întind ca și un mort,
Peste mine punând roze, flori pălite-ntârziate
Ca și noi...

Nu lipsește, bineînțeles, apostrofa socială a maestrului:

O, dormi în noaptea infinită,
Burghez cu aer triumfal,
Dar preistoric animal
În rațiune aurită.

.....
O, dormi... dar voi urca spre soare
În zbor sublim de-aeroplan...
Cu vise dulci, burghez tiran:
E aurora-ngrozitoare...

în aerul de extravaganță ce îi era atât de propriu lui Macedonski. Mai evidentă apare însă, cum se va vedea, influența macedonskiană în senzualitatea brutală, crudă, în isteria bravată aici cu dezolare, pe când la maestru exhibită cu trufie. Iată cum se întunecă, devenind macabră, viziunea macedonskiană:

Iubito, cu fața de mort,
De geniu trăsniță,
De-a pururi monotonă,
Goală Madonă
De crini prăfuită –
În visul meu te port...

Deschizând și lui Bacovia, ca întregii poezii contemporane, poarta modernismului, Macedonski și-a pus nu numai amprenta uneltelor sale noi, rafinate, dar și aceea a curioasei sale personalități, a refuzului său atât de strident față de lumea reală. Pe când însă el s-a retras la umbra unor mori de vânt a căror fantasmă era trufașă, urmașul său, neurastenizat și sărac în fantezie,

a căzut într-o dezolare de mlaștină, într-o sugrumare de fobii care-l terifiau. Dar încă înainte de a intra în acel climat insalubru, al ploilor și ninsorilor copleșitoare, al terorilor singurătății și al aparițiilor ucigașe, poetul mai încearcă acorduri în care frăgezimea luminii și suavitatea culorii își îndrăgesc contopirile:

Orchestra începu cu-o indignare grațioasă.
Salonul alb visa cu roze albe –
Un vals de voaluri albe...
Spațiu infinit, de o tristețe armonioasă.

Senzațiile de vag și diafan, o atmosferă muzicală, cărora le corespunde apoi, în toată frumusețea sa pură, mișcarea dansantă, ca reminiscența unei pânze de Degas, și nu numai descrierea formală, jocul liniilor care se subjugă ritmului, ci și senzația de contemplare, aroma beată, trezia instinctului:

Lunecau baletistele albe...
Degajări de puternice forme –
.....
Albe, râzând spre lumea proastă,
Lunecau baletistele albe.
Lunecau baletistele albe...
Tainic trezind complexul organic –
Albe stârnind instinctul satanic,
Lunecau baletistele albe.

Deși „instinctul satanic“, ce amintește bestialul poeziei lui Macedonski, e reductibil la același principiu al răului, care îl va împinge pe poet tot mai adânc în continentul malefic, se dezvăluie aici totuși un crepuscul de lumină încă bogată și promițătoare, o rotire de sonuri care fac viața dulce, și ritmul care mai poate cuceri inimile. O recuzită de salon daurit, de grațiozități suferinde, de adolescență fizică, moștenită de prematurul D. Iacobescu, dă acestei fațetă culoarea sa amabilă și minoră, farmecul de efemeridă, cu „pantofi de aur, expuși în vitrină“, cu „dantele, în nopți de balauri“, cu „o blondă-n alb“

care valsează, cu „burgheze colorate“, „cupeuri de cristal“ etc., peste care dacă plutește flamura morții (aceasta e obsesia eternă a lui Bacovia), aerul rămâne totuși artist, uneori chiar de o măreție ironică:

Cadavrul impozant pe catafalcul falnic
Sub gaza de argint visa în vasta sală...
Iar sânul ei pierdut în mortuara gală –
Pe veci oprit, înmărmurise falnic.

Simbolismul culorilor evoluează prin suflul cadaveric, de la tonurile subtile, melancolice, de la viziunile stranii ale nopții sau ale amurgurilor:

Cu roșii fanare, galbene, verzi
Trec noaptea strigoii prin lanuri de grâu.
.....
Havuzul din dosul palatului mort
Mai aruncă, mai plouă, mai plânge, –
Și stropii căzând, în amurg, iau culori:
De sineală, de aur, de sânge.
.....
Crai-nou verde-pal, și eu singur
Prin crengile cu sunet de schelet,
Învinețit ca un cadavru...
– Vino-n zăvoiul violet...,

la ninsoarea sumbră, ca o prevestire de rău:

– Iar în zarea grea de plumb,
Ninge gri...,

pentru ca doliul absolut să cuprindă acest univers în combustione:

Carbonizate flori, noian de negru...
Sicrie negre, arse, de metal,
Vestminte funerare de mangal,
Negru profund, noian de negru...

Când ultimul joc de culoare a încetat, în sensul că poetul nu mai gustă din ea elementul estetic decorativ, starea pură, gratuită, hazardul cromatic, și nici nu mai extrage din formă, din mișcare, din peisaj, fericirea – oricât de amară – a contemplării, intrăm în cercul „comun și avar“, cum spune însuși, al poeziei bacoviene. Tehnica rămâne neschimbat decorativă, dar redusă la mijloacele ei cele mai simple, linia, conturul, cu singura putere aluzivă; sunt stoarse miezurile emotive ale decorului, nerămânând decât ceea ce e schematic, cuvintele au fost roase de carnea lor plastică, zemoasă, iar resturile scheletice și-au restabilit semnificația în sfera muzicii. Puterea sugestică a acestei poezii vine acum exclusiv din muzică, din știința sau poate numai intuiția genială a valorii sunetelor, care conțin o substanță emotivă tulburător de profundă. Sunetele își câștigă o formă și o culoare imateriale, care stau în slujba expresivă a unei mari dezolări. A unei sfâșieri lăuntrice, a unui chin fizic, a unei suferințe psihice, dată în elementele cele mai primare, mai zguduitoare totodată. În acest decor, care a fost redus la limitele sale expresive plastice, și care se reconstruiește pe planul sonor, lirismul nu întârzie să pătrundă, invadând cu tipătul său de deznădejde ca printr-o fisură în pânza panoramică a poemului:

Amurg de iarnă, sumbru, de metal,
Câmpia albă – un imens rotund –
Vâslind, un corb tăcut vine din fund,
Tăind orizontul, diametral.
Copacii rari și ninși par de cristal.
Chemări de dispariție mă sorb,
Pe când, tăcut, se-ntoarce-același corb,
Tăind orizontul, diametral.

Fără versul subliniat de noi, decorul formează numai cadrul de recepție al exclamației lirice, e doar un panou obținut prin vocalele în a, de o rezonanță atât de egală, din cuvântul „diametral“, care, între virgulă și punct, înrămându-și geometria sonoră, implică dimensiunea fără adâncime a ecranului. Jocul a-urilor din

toate versurile acestui peisaj nu se întrerupe decât prin altul, cantitativ aproape egal, al vocalelor în u, care însă se resorb în prima vocală, și care, fără a-i nimici sau altera câtuși de puțin efectul geometric, îi dau un suport de muzicalitate pur lirică, deci neplastic. U-urile includ adâncimea lirică a peisajului, deci perspectiva sa pur subiectivă, pe când a-urile construiesc ecranul, îi alcătuiesc materia, colorându-l totodată în alb. În afară de artificiiile literelor, intervine, apoi, gama însăși a cuvintelor, sunetul lor propriu și unitar, obținut din jocul comun al consoanelor și vocalelor, dincolo de conținutul noțional, al cărui plan, paralel cu cel sonor, își are funcția sa deosebită de a țese structura identică a poemului: *amurg, iarnă, sumbru, metal, câmpie, alb, imens, rotund, vâslind, corb, tăcut, fund, tăind, orizont, diametral, copaci, rari, ninși, cristal* etc., sonoritatea având aici un gust fieros, un luciul de sticlă, dacă ni se admit corespondențele... Nici unul din cuvinte nu e inutil, scos – lasă un vid ireparabil, toate contribuie la decor, intră deplin în zidirea lui, nu în materialitatea cărnoasă, plastică, ci în sugestia imaterială, vagă, muzicală, confirmând simbolismul lui Bacovia. Ritmul nu-i lipsit de splendoare, în osteneala lui, impunând pauze larg deschise, gustate în odihna lor amară, dezolantă. În ultimele două versuri, ca să limităm la atât, o astfel de modificare:

Pe când, tăcut, același corb
Taie orizontul, diametral...,

își dezvăluie imediat carențele. Faldul de voluptate ostenită al primului din aceste două versuri a dispărut prin eliminarea spațiului cuprins de grupul de litere din „se-ntoarce“, anulându-se totodată și resortul care dă elan cuvântului „corb“, iar versul final a pierdut acel „ind“ dinaintea vocalelor o, care le împingea spre planarea a-urilor din „diametral“; această planare, adăugată versului de expresie lirică directă: „chemări de dispariție mă sorb“, fiind însăși rezolvarea, în spațiul infinit și muzical, a unei intense stări emotive.

O tehnică atât de subtilă și atât de stăpână pe mijloacele sale duce în mod firesc la jocul ironic al viziunilor, iar când servește deprimarea marii nevroze și mizantropia cea mai dizolvantă, nu poate deschide decât porțile unui destin de adâncă rezonanță lirică și artistică. Dacă la Mallarmé artificiosul tehnic își creează motivele încântării, care sunt tocmai un narcisism de virtuoz, la Bacovia tehnica e roaba stărilor emotive copleșitoare în mizeria lor jalnică, de ratare și banalitate, atât de depărtate de zona eternurilor orchestrale mallarméene. Ritmurile lui Bacovia se complică, obscurizându-se prin eliptica avară a imaginilor, muzica lăuntrică a ideilor se contractă până la desfigurare, de unde apoi începe o altă muzică, retortă indescifrabilă și sublimă. Această muzică, scoasă din ostentivitate artificii, nu se sfiește să slujească uneori chiar melodrama, precum în *Nervi de toamnă* („- Adio, pică frunza“), căreia însă îi dă o demnitate de sepulcru și redempțiune. Tristețea bacoviană e atât de totală și amprenta dezordinii existențiale atât de profundă, că tehnica nu poate decât să fie absorbită și să fie pătrunsă, ca de o obsesie, de exclamația acestei vieți sufletești în plin proces de dezorganizare: *sicrie de plumb, flori de plumb, amor de plumb, coroane de plumb, aripe de plumb*, iată o asociere care epuizează și chinuie imaginația, iar muzica e o târâre de sunete, ca și cum fiecare ar fi ecoul aproape irosit al celui deja spus, apoi purtate pe suprafețe concentrice, monotone și arse definitiv în focarul care preschimbă emoția într-o stare cinestezică. Chiar marile spaime, aventura și noaptea, le înăbușe această muzică sub lespezi de plumb. Poezia lui Bacovia nu are nici măcar răgazul să-și contemple nevroza, ci, tremurând sub teroarea ei, și-o bălbaie cu deznădejde. Că n-a avut niciodată bucuria creației, că nu și-a savurat tehnica și n-a trăit în minunea desăvârșirii ei, poetul n-a încetat o clipă s-o mărturisească:

Ce trist este pe lume
Un cântec,
Un cântec ce-l tot aud:
- La muncă...

Din această lipsă de voință, din această epuizare, el articulează versuri care dezvăluie neputința: „Vei scrie, altă dată, orice, și tot nimic“ sau „E toamnă... mi-au dat de scris“, ori acest tipăt al istovirii: „Și jalea de-a nu mai putea face un vers...“. Dimpotrivă, ironia sa lucidă și feroce se varsă din belșug, ca o otravă de care sufletul s-a umplut, tocmai peste silueta poetului:

Am ajuns acum pe un câmp cu ape...
În luncă, medita un poet cunoscut -
Părea că de oameni nu mai încap;
De-această întâmplare, atât de rău mi-a părut.

Sau:

În toamna violetă compozitori celebri
Au aranjat un vast concert.
Pe galbene alei, poezii triști declamă lungi poeme...

În fine, același dispreț când poetul e idealul femeii:

Duduia visează un poet,
Bizar, singuratic, nebun.

Și cum n-ar domni peste poezia bacoviană această viziune damnată a poetului, când dintr-o biografie schițată în rare versuri, chiar copilăria lui stă sub steaua răului:

Prin săli, ca nimeni să-l vadă,
Un elev singuratic pâlea.

Elevul va deveni un adolescent morbid, consumat, și apoi un tânăr cuprins de o prematură sfârșeală. Erosul ca și spiritul său de luptător social se vor sfârâma sub puterea distructivă a unui morb fără nume, care lucrează lent și sfâșietor. În femeie, bărbatul nu va afla obiectul unui ospăț senzual ori atmosfera binefăcătoare a iubirii, nici fructul voluptuos al dorințelor, nici sânul matern și ocrotitor; ci va fi o apariție, care, cunoscându-și

aspectul penibil, va gusta cu sadism impresia de groază și deznădejde, pe care o provoacă în amantă:

Deschide, dă drumu-adorată,
Cu crengi și foi uscate am venit;

continuând în crescendo:

La geamul tău în spaima nopții, ca un prelung final,
Voi repeta că anii trec mereu mai greu, și mai brutal...

desfăcând aripile funebre:

– Hai să valsăm, iubito, hohotind,
După al toamnei bocet mortuar...

și invitând-o, în cele din urmă, pe iubită la patul nupțial al morții:

Ascultă, tu, bine, iubito,
Nu plânge și nu-ți fie teamă –
Ascultă cum greu, din adâncuri,
Pământul la dânsul ne cheamă...

Cadrul lăuntric al iubirii poate fi demența:

Amanții, mai bolnavi, mai triști,
Pe drumuri fac gesturi ciudate...

Și-amanții profund mă-ntristează –
Îmi vine să râd fără sens...;

sau:

Omul începuse să vorbească singur...;

demență ridicată la o viziune cutremurătoare a ratării:

...Dar vai, acei învinși, pe veci pierduți...
Ori în taverne, ori în mansarde;
Și acei nebuni, răătăcitori, tăcuți,
Gesticulând pe bulevarde...

Cadrul exterior, toamna putredă, fizică, provincială, cu ploile și aerul stătut:

Plouă...
Pe-un târg mizerabil,
De glod și coceni,
Pe un târg jidovit
Și plin de dugheni
– Și-aici stă iubita...,

pentru ca halucinația să fie deplină în muzica înmormântării evreiești:

La casa iubitei de-ajung,
Eu zgudui fereastra nervos,
Și-o chem ca să vadă cum plouă
Frunzișul, în târgul ploios.

Dar, iată, și-un mort evreiesc...
Și plouă, e moină, noroi –
În murmure stranii, semite,
M-adaug și eu în convoi...

sau iarna cu ninsoarea bogată, fastuoasă:

Și ninge în orașul mare,
E noaptea plină de orgii.

Teroarea păcii sub ninsoare:

Ninge secular, tăcere, pare a fi bine.

Viziunea sumbră:

Ninge grozav pe câmp la abator
Și sânge cald se scurge pe canal;

care duce la un trafic înfiorător:

Ninge mereu în zarea-nnoptată...
Și-acum când geamuri triste se aprind,
Spre abator vin lupii licărind.
– Iubito, sunt eu la ușa înghețată...

Și, în fine, acele ninsori amestecate cu deliruri funebre, cu muzica lugubră a claviurilor demente:

Afară ninge prăpădind,
Iubita cântă la clavier.
Și târgul stă întunecat,
De parcă ninge-n cimitir...,

sau:

Ningea bogat, și trist ningea, era târziu
Când m-a oprit, în drum, la geam, clavierul;
Și-am plâns la geam, și m-a cuprins delirul –
Amar, prin noapte vântul fluiera pustiu.

Se poate spune că rareori un poet a fost al acestui anotimp, cântăreț și amant fatal, ca Bacovia. E o înghețare în straturile de zăpezi neconținute și sufletul destrămat se simte sub teroarea ninsorii în elementul său. Numai în acest cadru atât de dureros și sumbru, poetul își primește iubita, ca pe o egală a suferinței și a halucinației. Căci de câte ori raza soarelui aduce pe lume o undă sentimentală, o înviore a simțurilor, poetul devine cinic, disprețuitor, și versurile lui aproape ridicule au un accent pervers, o notă bestială, reminiscență poate din Macedonski:

Ce poate, deci, a fi sub soare,
În haosul imensității –
Dacă-ți vei pierde fecioria
În taina roză-a voluptății?!

Erotica bacoviană tocmai prin aceasta se caracterizează, că nu cunoaște decât stări pur fizice, goale de sentiment, iubita fiind de fapt unul din obiectele decorului, motiv pentru o tristețe în

plus, tristețe deloc sentimentală, ci de nevroză consumată între pereții iregulari ai intimității poetului. Vagă, uneori, sentimentalitatea nu-i autentică, ci scursă din romanțiozitatea de sursă eminesciană sau – ce e și mai deplorabil – din aceea fadă, banală, vulgară, a lui „Tradem“. Gravitate și rezonanță nu câștigă imaginea iubitei decât în fragmentele baladești ale iernii. Încolo, aceeași ironie, același cinism și aceeași neputință sentimentală. Frumosul și rarul poem, de o respirație cu totul surprinzătoare, *Poveste* („Îți aduci aminte ziua când ți-am spus că ești frumoasă“) își trage farmecul numai din ironie, din sarcasmul fin ce contrazice puritatea stării lirice, filtrat deopotrivă de un senzualism amar și placid, ale cărui reziduuri fizice fac parte din farmec. Iată în ce atmosferă absurdă apare femeia bacoviană: bulevardele nocturne, lumina electrică, o mașină zvâcnind spre gară, signale, totul acoperit de „comorile de avari“ ale cerului și de „tăcerea vibrând cu zvon“, căreia îi aplică, precum o diademă perfidă și insinuantă, obscenitatea: „Acuma în somn tresar fete mari!“ Sau în extraordinara poezie *Cuptor*, poate cea mai grăitoare monstruoasă concepută vreodată de un artist, și unde, printre cadavrele descompuse de căldură, poetul își atacă iubita cu apostrofa:

E miros de cadavre, iubito,
Și azi, chiar sânul tău e mai lăsat.

Dintr-un metal atât de oribil n-au scos poezie prea mulți seducători ai Muzelor. Pe lângă acest *Cuptor* de o deznădejde totală, *Stârvul* lui Baudelaire, suculent și viermănos, păstrează infinite resurse estetice, nu epuizează otrava, ca avidul poem bacovian. Acea dezolare era voluptuoasă, aceasta iremediabil infernală. Conștiința catolică a păcatului, care condamnă arhitectura trupului nostru la o distrugere abjectă, detestabilă, era acolo în miezul poemului, ca o sursă de lirism, pe când aici poetul nu cedează nici unei mistici, prin glasul său nu se strecoară nici o fărâma de patetism religios, ci numai ecoul respingător al

condiției sale fizice. Și în loc să infuzeze acestei perspective atât de înjositoare unda reintegrării, pe o clipă, versurile:

Toarnă pe covoare parfume tari,
Adu roze pe tine să le pun...

nu fac decât să accentueze penibila impresie a descompunerii.

Ce junghe de gheață a putut străbate în inima iubitei, torturată cu întrebări, în care ironia și disperarea își întind tentaculele:

Tot mai citești probleme sociale...
Sau, ce mai scrii, iubita mea uitată?,

și ce amară stea poate străjui pe un firmament scris cu nenorocul poetului? O lume în toată splendoarea mediocrului, frumusețea rizibilă a faptului divers încearcă sunetul mării poezii:

De-acum tușind a și murit o fată,
Un palid visător s-a împușcat...

Fiindcă acest poet n-a cunoscut în momentul creației sentimentul eliberării, poezia lui nepăstrând nimic din caracterul festiv al oricărei opere împlinite, aluzia narcisică ce pătează, ca din întâmplare, un poem care se dezagregă sub ochii cititorului: „...încă tot mai iubesc“ (*Dimineață*) are ceva atât de jalnic, de sarcastic, dizolvând tot ce ar fi putut însemna contemplare beată de sine! Bacovia se deplânge cu teamă, nu cutează să arunce lumină în caverna spiritului său, înspăimântat de efectele unei introspecții, fuge de sine: niciodată propria umbră n-a provocat vreunui om o teroare atât de cumplită. Iubita nu-l înțelege, deoarece el însuși refuză, tremurând de groază, înțelegerea oricui. Merge chiar atât de departe că dacă, altă dată, retragerea în viziuni istorice:

Și stam împietrit... și de veacuri,
Cetatea părea blestemată...,

îi era de ajuns, în goana sa de mizantrop, acum fobia actualității burgheze e așa de teribilă, că nu se poate salva din ea decât în era cu totul jalnică:

Și sfârâie-o ploaie ușoară
Pe râpi, pe pădurea uscată,
Caverna de-odinioară...
Și zarea întunecată...

Se înțelege că, în această stare de primitivitate, pericolul introspecției s-a risipit. În *Lacustră*, apoi, mediul umidității, cu note elementare unic încercuite în micul poem, împinge, poate pentru întâia și poate ultima oară, poezia lui Bacovia în forma extatică. E una din minunile literaturii române. Ecourile unite ale spaimei, ale singurătății, ale deznădejzii au încremenit aici într-o expresie simplă, egală, vibrând în infinit.

Moștenind de la Macedonski genul poeziei sociale, Bacovia l-a adaptat temperamentului său dizolvant. De la astfel de considerații stângace, în stilul maestrului:

Când orice se vinde,
Când orice e marfă –
Trezește un sunet bătrân
Din antica harfă...,

el a mers la notația directă a unor expresii ca „sinistra foame“, „poeții săraci“, cu aceeași inutilă vibrație de poetizare minoră, a liricei sale sentimentale, închegând totuși, o dată, în poezia *Crize* („Tristă după un copac pe câmp“), emoțiile dezgustătoare ale animalizării prin foame. Nu-i lipsește acestei poezii tragismul unui strigăt ca de stindard rupt pe ulițele revoluției:

Din streșini picură...
Și-un zvon de vremuri mari –
Să mai surâd numai o clipă, –
Sculați ai muncii proletari!

Surprins în accente marxiste, poetul devine interesant atunci când deschide din schemele liricii sale sociale o perspectivă citadină, aplicată atât oraşului modern, cât şi provinciei arhaice. Se poate spune că Bacovia e, în acest sens, poetul citadin, prin excelenţă, al literaturii române. Oraşul bacovian cade pradă însă aceleiaşi atmosfere decrepite, în versuri articulate în fugă:

Sunau ȕambale, târzia noapte
De cabaret comun –
Femei răcneau beȕia falsă
Prin miros de tutun.

Erau ziare, evenimente
De vremuri grave, sau de regret –
Suspecte umbre de cabaret...
Erau ziare, evenimente.

Chiar şi teatralitatea decorului său dispare când reflectorul se proiectează pe mediul urban şi câştigă ceva din realismul cinematografic, atât de speculat în pelicula de atmosferă:

Un bec agonizează, există, nu există,
Un alcoolic trece piaȕa tristă.
Oraşul doarme ud în umezeala grea.
Prin zidurile astea poate doarme ea;
Case de fier în case de zid,
Şi porȕile grele se-nchid.

Oraşul bacovian e al pieȕelor pustiite de vântul toamnei, al străzilor umezite de ploii, al abatoarelor nins, al înmormântărilor din toiul căldurilor de vară, al procesiunilor proletare, al patinoarelor triste, al muzeelor fioroase cu măşti de ceară, al fecioarelor bune şi transfigurate cântând goale la clavier marşuri funebre, şi al propriei umbre halucinate a poetului, care gesticulează în neştire prin parcuri şi pe bulevarde. În mijlocul acestui oraş, ca un cavou, într-un cimitir nins şi friguros, stă locaşul poetului, unde

planează o muzică stranie, înfiorătoare, ca scârȕăitul coroanelor de plumb. În locaşul său, poetul apare într-o viziune obsesivă:

Eu fug din odaie-n odaie
Când bate satanica oră...

şi în acest cadru halucinant:

Orice obiect atins şopteşte: lasă-mă-n pace.

Odăii în care poetul îşi duce viaȕa sa de spaimă şi terori, cântecul îi sună nu mai puȕin terifiant:

Odaia mea mă înspăimântă
Cu brăie negre zugrăvită –
Prin noapte, toamna despletită
În mii de fluieri cântă.

– Odaie, plină de mistere,
În pacea ta e nebunie;
Dorm umbre negre prin unghere,
Pe masă arde o făclie.

– Odaie, plină de ecouri,
Când plânsu-ncepe să mă prindă;
Stau triste negrele tablouri –
Făclia tremură-n oglindă.

Odaia mea mă înspăimântă...
Aici n-ar sta nici o iubită,
Prin noapte, toamna despletită
În mii de fluieri cântă.

În fond, totul se poate explica prin teroarea morȕii, pe care poetul Bacovia a trăit-o în fiecare clipă şi din ea a ȕăşnit deznădejdea adâncă, atât de amară, de zguduitoare. Undeva e mărturisită originea aceasta a cumplitelor spaime care au

destrămat inteligența și emotivitatea unui om, într-o copilărie crescută din fantezii sumbre ce întrețeseau preajma poetului:

Ascultam acele povești,
Deși nu era vremea lor –
Cum nu-nțelegeai când privești
Aerul morților.

Revista Cercului literar, nr. 6, 1945

VALORI STILISTICE ÎN NUVELELE LUI AGÂRBICEANU

Dacă locul *Arhanghelilor* în evoluția romanului românesc a fost fixată de critica dintre cele două războaie (E. Lovinescu în *Istoria literaturii române contemporane*, Perpessicius în *Mențiuni critice*), importanța operei lui Agârbiceanu n-a fost însă nici pe departe recunoscută; această operă nu s-a bucurat de o analiză critică menită să-i precizeze dimensiunile launtrice și semnificațiile. Într-o oarecare măsură, vina este chiar a scriitorului, care a scris nu numai foarte mult, dar și extrem de inegal, ceea ce a făcut ca o bună parte din lucrările lui să rămână necitite, ori ca asupra creației sale literare să planeze prejudecata generală a impurității stilistice – venită din imperfecțiunile de limbă ca și din aplicațiile pedagogice ale scrisului său.

Atât de mult s-a răspândit această prejudecată a scrisului urât al lui Agârbiceanu, încât în *Arta prozatorilor români*, Tudor Vianu nu-i acordă un capitol special, mulțumindu-se să amintească de *Arhanghelii* în spațiul rezervat lui Liviu Rebreanu; și atât de necitită s-a dovedit a fi opera scriitorului ardelean, încât în *Istoria literaturii române*, G. Călinescu – de altfel primul critic care dă romanului *Mara* al lui Slavici marea importanță cuvenită – ignoră cu desăvârșire existența *Arhanghelilor*, iar din nuvelistica lui Agârbiceanu atinge doar părți ne semnificative.

Așadar, sub impresia „ardelenismelor” și a „neglijențelor formale”, a tonului de predică și a rezolvărilor epice neîndemănat ec tendențioase, stilul propriu al operei lui Agârbiceanu a rămas în afara orizontului critic. Universul epic, trăsăturile artistice specifice și valorile proprii care le determină, aspectele esențiale ale unei opere în fond bogate în realizări depline, iată ce

a scăpat până acum criticii noastre literare. Or, cine parcurge cu răbdare multe pagini, dintre care nenumărate sunt în adevăr rău scrise și anoste, are la sfârșit bucuria de a descoperi un adevărat continent spiritual, în care mijloacele de expresie ale lui Agârbiceanu se ridică la o potență rară, în care viziunea epică – cristalizată în atâtea schițe și povestiri, ce constituie o operă desăvârșită – denotă pe marele artist.

Mai fin decât Slavici, mai poet decât Rebreanu, mult mai inventiv decât ei, cu o prodigioasă fantezie epică, Agârbiceanu ne-a dat o întinsă galerie de portrete rurale, care prin varietatea și prin interesul ei uman nu are egal în literatura noastră decât galeria urbană a Hortensiei Papadat-Bengescu. Iar dacă acești doi autori (a căror apropiere sub orice formă poate să pară paradoxală – deși înclinația către boală, către morbid, le este totuși comună) se deosebesc atât prin lumile diferite pe care ochiul lor epic le surprinde, cât și prin mijloacele de expresie, căci pentru a pătrunde în sufletul urban Hortensia Papadat-Bengescu recurge la bisturiul celebrității – lipsa de analiză psihologică, elementaritatea, naivitatea expresivă a stilului lui Agârbiceanu duc la rezultate nu mai puțin eficiente, atunci când se aplică sufletului țărănesc, el însuși elementar și naiv.

Există la Agârbiceanu un realism frust și sintetic, ce dă viziunilor sale epice o densitate pe care nu o au decât ideile poetice, și care este, de fapt, propriu narațiunii populare. Aproape de duhul basmului popular, de spontaneitatea vizionară a sufletului arhaic al poporului, literatura lui Agârbiceanu transpune în limbajul realist cult această putere plâsmuitoare originară. Încât portretele sale rurale au în același timp o semnificație literară realistă – cu toate implicațiile naturaliste ale epocii – și o prospețime mitică.

În schița *La o nuntă*, ne întâmpină o astfel de viziune epică, ce, luând formele literaturii realist-naturaliste (instinctul natural, care încalcă legile sociale, tradițiile și moravurile), ascunde un sâmbure mitic. Îndrăgostindu-se în timpul petrecerii nupțiale de

ceterașul care cântă la nunta ei, mireasa fuge, în aceeași noapte, cu cel care a vrăjit-o. Aceasta e povestea, comună. Dar viziunea epică, proprie lui Agârbiceanu, saltă în alt orizont, și într-o scenă de concentrată poezie ni se înfățișează o mireasă transportată de extazul muzicii ridicându-se dintre nuntași și, ca halucinantă, îndreptându-se spre ceteraș, pentru ca în văzul tuturor să-și ia cununa de flori de pe cap și s-o pună pe capul lui.

După ce află numele ceterașului, mireasa e cuprinsă de o „neliniște mare” și nu mai are astâmpăr. Ceea ce urmează este de o simplitate, o candoare extraordinară:

„Se ridică de pe scaun și se apropie de străin:

– Măi bădiță Nicodim, din ce sat ești tu? Tânărul își ridică ochii de pe ceteră și privi la Linuța, ca la o minune. El se părea că până acum nici n-a văzut-o.

– Din satul cu florile, fetică.

– Ba nu glumi, ci spune-mi: tu de unde ești? Flăcăul nu-i mai zise nimic. Își plecă capul pe vioară și începu să cânte un cântec nou, plin de înfiorări tainice. Linuța porni la locul ei, cu inima strânsă, gata să-i dea lacrimile.”

Apoi cântecele pe care le avea mai dragi ceterașul „începură să tremure, să adie, să plângă prin casă și în sufletul Linuții”. Iar scena cea mare a încoronării muzicantului, care are ceva dintr-un ritual străvechi, e prinsă la fel de sumar, de dens: „Și iată numai că Linuța se ridică iar, merge la străin, își ia cununa de flori de pe cap și o pune pe capul lui Nicodim, apoi șade lângă el și începe să-l dezmiere. Lui Nicodim îi amuți vioara, i se înmuiară mâinile, și privea undeva, departe, departe”. Alternanța între prezent, perfectul simplu și imperfect fiind menită, pe de o parte, să scoată în prim-plan actul cvasiritual al încoronării, să ne deplaseze apoi în timpul de fundal al narațiunii, imperfectul final: „și privea undeva, departe, departe”, dând *stimmung* nostalgic întregii scene, *stimmung* întărit prin repetarea lui „departe”. Chiar în miezul scenei, acel „începe să-l dezmiere” fiind de o

inocență vizionară, ce trebuie subliniată ca tipic mijloc de expresie al naivității popular-epice, la Agârbiceanu.

Și reacția nuntașilor la straniu eveniment e candidă:

„— Bravo, strigă nuntașii, asta-i bună glumă, asta-i adevărată păcăleală“.

Cu excepțională economie epică e descrisă, în sfârșit, fuga celor doi îndrăgostiți, după ce muzicantul a avut grijă să ostenească pe nuntași în frământul unui joc îndrăcit: „Și până să răsuflă, până să închine, până să se așeze fiecare la locul lui, iată numai că intră un mort în casă, și mortul acela era bărbatul Linuții. Abia putea îngâna: — Au pierit în noapte“.

„Între nuntași s-a făcut deodată mare învălmășeală. Mulți năvăliră, îmbulzindu-se pe ușe, să vadă unde-s, să-i aducă, să mai rădă și de gluma asta. Dar ginerele și tatăl fetii se urcară pe cai și porniră în puterea nopții. Mihail Codrea știa, ginerele simțea că nu-i o glumă fuga aceasta. Fetele priveau mirate, femeile tinere se coteau râzând, iar bărbații începură să bea și să spună istorii de pe la nunți. Le veni în grabă pofta de joc, dar nu mai era ceteră. Un bătrân luă fluierul și jocul se urmă până dimineața.“

Scena pare lucrată cu acea minuție și exactitate ce caracterizează pictura de gen flamandă; căci în densitatea câtorva scurte fraze, ce cuprinde toată psihologia țărănească, e sugerată reacția sufletească în tatăl care „știe“, în ginerele care „simțea“, în fetele „mirate“, în femeile tinere care „se cotesc râzând“, în bărbații care spun „istorii de pe la nunți“, totul sfârșindu-se în veselie, în aparența de „glumă“ care ascunde perspectiva erosului tragic, dureros.

Finalul bucății are și el o întreagă filozofie morală și socială, prin veridicul său exemplar, în infinitatea amară a existenței, ce epica realismului a descoperit-o: „Iar ginerele rămas fără nevastă nu s-a mai însurat. În sat, ajunse om de frunte, ajunse primar, dar tot întunecat și împungaci a rămas în toată viața lui.“ Plasticitatea epitetului „împungaci“ impunându-se de la sine.

Străbătut de acest viguros suflu elementar, tonul epic al lui Agârbiceanu se identifică adesea cu tonul narațiunii populare, desigur cu o fină conștiință a arhaității, dar fără virtuozitatea gnomică a lui Creangă, tocmai din cauza finalității strict epice. Purtat de vizionarismul său, Agârbiceanu e în fond mai aproape de duhul popular decât Creangă — acest spirit livresc și rafinat, acest umanist rural — mai aproape de mit, mai original, cu toate că a învățat să scrie la înalta școală literară a realismului și naturalismului. Chiar atunci când recurge la expresia gnomică de tip crengist: „Dreptatea totdeauna a fost cam oarbă pe pământ, dar pe vremile acelea era oarbă din naștere“ (*Omul cel mai tare*), stilul lui Agârbiceanu rămâne pur narativ, integrând aserțiunea morală în tonul povestirii, care nu se întrerupe, ci își continuă curgerea de apă netulburată. Creangă e un înțelept rural plin de spirit, în timp ce Agârbiceanu este povestitorul prin excelență, care supune toate facultățile sale de percepție vizionarismului epic. Viziunea sa epică este proaspătă, originală, creatoare. El nu „culege“ material folcloric (de care, de altfel, cum vom vedea, se dovedește foarte interesat, spre a-l transpune într-o nouă sinteză artistică), ci plămăiește chipuri și întâmplări care înfățișează viața de la țară și care sunt povestite ca din gura țaranului, basmul. Pilduitor este modul cum începe nuvela *Comoara*:

„Era o dată la noi în sat unul de-i zicea Ionu Bodii și-și avea cuibul pe Negrileasa, cât ținea vara. De când era cât genunchile, l-a luat Bodea, tatăl său, să-i ajute la păscutul boilor. Cu traista de lână vărgată, cu bâta de corn lucie, măciucată, Ionu Bodii răsărea când ici, când colo, de după vreun fag și întorcea un bou răzlețit. Și când boul privea boldiș la pitic, bâta se învărtea și suna sec între coarnele largi, boltite.“

C odată se pomeneau altfel de boi pe aici. Acum ce-s? Ia, niște sfârleze, Dar pe vremuri erau boi cât urșii, erau juncani nepuși în jug până treceau de patru ani.“

Aliniatul din urmă reduce la dimensiunile realismului urieșenia mitică populară, titanismul vârstei primordiale, și totuși

proiecțiunea în trecut aruncă marile sale umbre. Trecerea spre tonul oral: „Acum ce-s? Ia, niște sfârleze“, contribuind și ea la atmosfera de literatură populară. Iar tonul versetelor biblice, realizat prin frecvența conjuncției *și* la începutul frazelor se potrivește, de asemenea, cu oralitatea narațiunii populare:

„Și, în sat, feciorii ascultau cu gura căscată, iar fetele tot prindeau câte-un cântec și se mirau de unde știe atâtea, toate nouă, boarul acela de pe Negrileasa.

Și muiera, din gânduri de acestea începe când începe ceva. Și era în sat o fată de-i zicea Marina. Dar în satele vecine îi ziceau Marina lui Cojoc, după tatăl său, om de frunte în sat. Și fata asta a învățat vreo patru cântece nouă de la Ionu Bodii. Și-i plăceau cântecele. Într-o duminică, ce-i trăznește prin cap? Hai că merge ea în locul slugii cu sare la boi, pe Negrileasa. Tatăl său nu s-a codit. De ce să se codească? Și fata a pornit sprintenă ca o căprioară.

Și era în ziua aceea de duminică multă lumină în aer. Și frunzișul pădurii lucea închis, în verde întunecat. Din când în când fluiera vreo mierlă, umflându-și gușa, bătea toaca rar, răsunător, vreo gheonoaie. Și, pe deasupra, prin boltitura de frunze, bâzâiau roiri nevăzute de gănganii.“ Miezul fragmentului stă în propoziția: „Și era în ziua aceea de duminică multă lumină în aer“, ceea ce, spărgând – ca imagine – monotonia, curgerea egală a perioadelor, deschide cerul unui eveniment excepțional ce va să vină și care este dragostea a două ființe pregătindu-se să-și întâmpine destinul.

Tot în *Comoara*, imperfectul sună câteodată muzical, ca în balada populară: „Iar umbra pădurii se răcorea, ochii se umezeau și inima îi bătea tot mai tare“, sau, introdus de perfectul simplu, care – prin contaminare – sună și el ca imperfect: „Marina se îngălbeni, Marina se sfârșea. Marina nu mai zicea o vorbă legănată“, ori, mai complex, în poezia însăși a viziunii ce are cadența lină a baladei: „Și când îl ajungea dorul de cântece frumoase, lua năfrămuța din sân, și-o lipea de obraji și începea să

cânte. Și cum cânta se cobora tot mai jos, în vale, până supt un stejar bătrân. Aici nu mai cânta, ci aștepta numai.

Și Marina venea lunecând, ca adusă de un val de apă, venea pe poteci ascunse și se așeza lângă voinic.“

De altfel, atmosfera de baladă populară nu e legată numai de această întrebuintare muzicală a imperfectului, ci ține de însăși articularea lăuntrică a viziunii, precum în următorul fragment din *Dan Jitarul*: „Când se ridicau nori grei de după dealuri și pluteau așa ca de plumb în văzduh, când se întuneca, sara târziu, de nu vedeai la trei pași, Dan își desprindea calul din opritul taurilor, se întepenea pe spinarea lui și-i fluiera o dată, plecându-se pe gâtul calului, ca în șoaptă la ureche. Murgul ciulea urechile, sforăia scurt pe nările de foc și se făcea nevăzut în întunericul greu de pe câmp. Pe pajiștea grasă copitele nu făceau nici un zgomot și liniștea stăpânea deplină pe întinderi.“ Baladescul devine și mai pregnant, când se trece la prezentul indicativului:

„Dan se miră că nu află nici o vită pe câmp. Aleargă pe Calea Afundă, se repede spre Măguri, dă în Valea Rea, nimic și nimic. Dan se mânie, își strânge fugarul în pîteni și se apropie de valurile Murășului. Ajunge în drept cu casa podarului, răcnește să vie cu luntrea. Dar nu se aude nimic, numai murmurul innădușit al apelor, ce curgeau mulcomite pe sub gheață. Dan își scoate biciul și-și învâluie fugarul cu el. Acesta, nebătut încă până acum, sare ca trăznit în două picioare, sforăie nebun și pornește furtună pe gheață, să treacă Murășul la crâșma din Deleni.

Pe la mijloc însă, gheața e subțire, pâraie, creapă în petece mari, apa țâșnește și murgul, cu stăpânul lipit de spinare, pierde în adânc.“

De remarcat că, pentru a crea această atmosferă de basm și baladă populară, Agârbiceanu se folosește aproape totdeauna numai de mijloace stilistice propriu-zise, bazându-se pe profunda sa intuiție a limbii poporului, în timp ce viziunea sa e mitică prin prospețime, prin naivitate, prin originalitate, și nu are nevoie să

se adreseze mitologiei populare ori fantasticului literar. Simțul arhaității funcționează la scriitorul Agârbiceanu atât de spontan, încât în povestirile sale dialogul urmează linia firească a realului și notarea avară, esențială, cuprinde deopotrivă tonul basmului popular și vorbirea însăși a poporului:

„– Bună ziua, măi voinice Ionaș. Iacă, am adus niște sare, unde s-o pun?

Ionu Bodii se întoarce, luă sarea și o aruncă în colibă:

– Iată, aici o pun, zise el. Apoi începu să-și cerceteze măciuca. Părea că acum o are mai întâi în mână.

Fata stătea locului și din tăcerea flăcăului prinse curaj.

– Măi bădiță Ionaș, zise ea, eu n-am venit aici numai pentru sare. Eu vreau să știu ceva.“ (*Comoara*)

În aceeași contopire a mitului și realului, humorul stilului oral circumscrie această viziune a morții, care are toată frăgezimea, toată spontaneitatea folclorului și a marii poezii:

„Pare că de-acumu-i anul ai mai pierdut un dinte, moșule?

– Pierdut, da. Și era la noi în sat, de unde-s eu, un popă, și acela avea dinții înșirați ca măregelele, și îi punea în gură, că era știrb. Da când bea lapte, nu-i punea, numai când mânca pâine și carne. I-am zis eu să-mi deie mie dinții aceia, da' el nu, că nu-i mai place la preteasă de el, dacă își dă dinții. Da' mi-a zis că-mi dă el niște dinți de cal, să-mi pun. Eu am râs, și-am zis:

– Ba la drac' părinte; eu lucru spurcat nu pun în gura mea.

– Te ajuți să vede și fără dinți, că nu ești slab.

– Am fost și slab. Azi iarnă venise moartea să mă ducă.

Uitasem fereastra deschisă, și amărâta de moarte se și strecurase în casă. S-o vezi, nepoate, că-i mică, numai atât cât un pui de găină la trup și are niște picioruțe și mâni ca niște găteje subțiri. Ea, când vine la om, vine cu păhărelul de rachiu dulce în mână și zice: – Să-ți dea Dumnezeu noroc – și închină cu paharul. Dacă îți uiți de tine și iei paharul, s-a isprăvit: ai căzut în stăpânirea ei. Da' eu nu l-am luat. Sta, încârligată de spate, înaintea mea și vrea să mă ducă. Da' eu i-am zis: – Stăi puțin să deschid ușa, că, vezi d-ta,

fereastra-i mică și eu nu încăp pe fereastră. Stă ea, și deschid eu ușa. Dar, când a trecut de pe prag, treptele erau rele; amărâta de moarte s-a împiedicat, și a căzut. Pesemne își frânsese piciorușele uscate, că tot gemând s-a dus.“ (*Gheorghiu*)

Primitivismele exprimării, mai cu seamă formele repetate, dau autenticitate acestei vorbiri naive și fermecătoare: acel „da“ din: „pierdut, da“, „Și era la noi în sat“, „și acela avea“, „da'când“, „da' el“, „da' mi-a zis“, „da' eu nu“, „să-mi deie“, „își dă“, „că-mi dă“, „am zis“, „mi-a zis“, „și-am zis“, „și zice“, „sta încârligată“, „stăi puțin“, „stă ea“...

Trebuie să subliniem împrejurarea că, la Agârbiceanu, oricât de puternice și de originare ar fi elementele mitice, ele nu păgubesc niciodată realismul fundamental al stilului și concepției sale literare. În literatura sa, jocul are loc întotdeauna între mitic și real, nu între mitic și realist. Căci Agârbiceanu este de două ori realist: o dată prin structură, ca și Creangă, ceea ce îl apropie de realismul structural al țaranului român și al basmelor sale, și apoi prin școală literară. Iată de ce, întocmai ca în basmul popular, miticul se unește aici strâns cu realismul, într-un aliaj ce s-ar putea numi realism-mitic – și exemplele date mai sus sunt în acest sens revelatoare, punând în evidență realismul de școală al lui Agârbiceanu, puterea sa de observație reflexivă a vieții.

Mai există în proza lui Agârbiceanu diverse elemente folclorice, care țin de lumea credințelor, eresurilor, superstițiilor și care – primite de scriitor cu rezerva pururi manifestă a insului nu numai cultivat, dar și cu fantezia imună la ispitele crepusculare – fie că sunt implicate în stilul său realist-mitic, fie că sunt considerate din unghiul unui interes exclusiv literar, epic, mărturisit câteodată ca o curiozitate antropologică. Întâlnim astfel numărul magic (3.7), care nu joacă decât rol aluziv-poetic, în discursivitatea realistă a stilului și a viziunii epice. Dascălul Vintilă are trei capre și descrierea lor e menită să creeze un *stimmung* misterios-poetic (dascălul e un povestitor cu gura vrăjită, pe care l-au îndrăgit copiii și care la rândul lui se arată a fi un om sănătos, cu

simțul realității neștirbit: „Deodată vine baba sprintenă ca o fată mare și trăneste ușa de gândeai că vin tătarii. – Dascăle, am văzut pe dracul zice ea. Bine că l-ai văzut, zic eu, și cetesc mai departe. Dar pot să scap de ea? Nu și nu, că ea l-a văzut.“):

„Curtea e mică – un cuib – să încapă trei capre, una bălană, cu barba mândră, albă, a doua cu țintă neagră în frunte, cu petece de pănură cernită pe trup. Asta-i tărcata dracului. A treia are blana ruginie. Se pare că-i tot plouă, așa-i de bolnavă privirea.“
(*Dascălul Vintilă*)

Numărul șapte, care aici semnifică ciclul răului și a căruia putere nefastă e înfrântă de depășirea lui (în speță nașterea celui de-al optulea copil): „... lelea Ana ieșea să plângă în curte, până când bărbatul cu cei șapte copii mâncau la masă. A ieșit afară tot singură, până când copilul cel din urmă, al optulea, n-a trecut de un an și jumătate...“

„...Și când o sfădea, copiii cei șapte mai mari nu ziceau nimic. Nici lacrimi nu le da când mamă-sa ieșea plângând afară. Ci mâncau mai departe dacă erau la mâncare, ori își vedeau de trebi, dacă erau cuprinși cu ceva.

Dar copilul cel mic, al optulea, un fecioraș, n-avea ochi decăt să privească la mamă-sa.“ (*Copilul*)

Magicul mai e chemat apoi, la Agârbiceanu, să exprime misterul iubirii. Ca și în lirica lui Eminescu ori în poezia populară, magia este metafora generală a dragostei. În locul psihologiei iubirii, avem sau fiziologia, sau magia ei (reacția fiziologică văzută ca o consecință a acțiunii magice). Îndrăgostiții sunt atinși ca de o vrajă rea, supuși unui magnetism înfricoșător:

„Ce avea cu el? Nimic, dar căldurile o luară de la piept și i se ridicară în cap. I se părea că se topește încet, încet, ca o lumină.“ (*Costea pădurarul*)

Sau:

„Merserăm mult așa și eu simțeam cum îmi pierd sângele din față, cum păleam pe fiecare clipă. Și când am trecut pe lângă ea, fata a privit în pământ, și era albă ca ceara.“ (*Frăsinica*)

În fața frumuseții feminine, îndrăgostitul simte o cutremurare sacră:

„Era așa de frumoasă Frăsinica, așa de gingașă, așa de sfântă, încât toată ființa mi-a încremenit și m-a cuprins frică mare, ca la vederea unei frumuseți neînchipuite a firii. Nici o simțire nu mi-a zvâcnit până-a fost în apropierea mea, și sărutul ei îmi păru rece ca gheața“ (*Frăsinica*), metafora iubirii fiind deplină în acel „și m-a cuprins frică mare“.

Întocmai ca în *Povestea teiului și Făt-Frumos din tei*, amorul e notat în reacția sa organică, ce se împletește cu foșnirea, cu fiorul naturii: „Fata înclină din cap și ochii i se topiră parcă în privirile jucăușe ale boarului. Porniră amândoi.

Frunzele uscate foșneau încet de pasul mărunț al copilei, sunau uscat de pasul îndesat al feciorului. Coborau repede și tăceau. Și tăcea și pădurea, numai vreo boare venea ostentiv să se culce, șoptind în boltitura de frunze“, foșnetul nuanțat al frunzelor alcătuind o fină observație epică.

Elemente ale unei fabuloase puteri curative, semnele magice împrumută alteori figura poeziei, precum într-un psalm:

„Și întâia oară mi s-a arătat Maica Domnului în vis, în vestmânt albastru ca floarea de neghină, și mi-a făcut semn din cap și mi-a trecut scârba întâia. A doua oară mi s-a arătat un înger în haine albe și mi-a făcut semn cu mâna, și ca luată cu mâna, am scăpat de scârba a doua. Și a treia oară mi s-a arătat un porumbel verzui și-a bătut din aripioare la căpătâiul patului meu și m-am ușurat atunci de-o mare greutate.“ (*O scrisoare la vlădica*)

Având în acest „psalm“ naivitatea franciscan picturală a lui Giotto, imaginile devin sălbatic grotești, asemenea celor din tablourile lui Hieronymus Bosch ori Grünewald, atunci când redau chipul diavolului: „Îl vede pe masă, îl vede sub pat, îl zărește pe vatra focului, cum își întinde limba lungă roșie, să soarbă pară. Îl vede pe drum, când în formă de câine, când ca o mătă mare, sură. I s-a arătat în vis ca un sfredel, ca un țap, ca un

cocoș negru. Și, ucigă-l tămăia, nu-i dă pace nici în sfânta biserică și-acolo îl zărește Sănduța, ca un bivoliț negru.” (*Sănduța*)

Dacă literatura lui Agârbiceanu nu trece aproape niciodată în fantastic, decât cu intenții de artificiu literar, sub forma umorului înțeles ori pentru a îngroșa metaforic-allegoric o trăsătură a portretului moral (ambele aceste forme sunt sintetizate în finalul povestirii *Adurmirea lui moș Ioniță*), imaginile sale țin totuși de fantastic, atunci când plasticitatea viziunii epice o cere. *Sănduța* e o schiță realistă; nu mai puțin realistă e bucata *Baba Ilina se gătește de drum* (frumoasă exprimare metaforică, a aceleiași idei, ca și în titlul nuvelei lui Anton Holban, *Bunica se pregătește să moară*), unde imaginile fantastice colorează deopotrivă stilul: Baba Ilina cea cu suflet neîmpăcat, care de douăzeci de ani petrece în văduvie și care se spovedește cu sârg, plătește sârindare pentru vii și morți, aduce liturghii de prescuri la biserică, plătește la toate praznicele mari câte-o pomenire pentru odihna răposatului, întinde mese cu pomană pentru săraci: „În vis i se arăta răposatul, totdeauna trist, cu ochii pe jumătate închiși, auzea glasuri ciudate, ca și când s-ar fi desprins din fâșâitul paserilor de noapte, vedea o flacără în perete, o flacără la miez-de-noapte...” Îngrozită de predicile popii despre muncile iadului, ea se crede o mare păcătoasă: „Păcatele mele-s cât năsip în mare și câtă frunză-n codru, și câte stele pe cer”, – deși păcatele babei Ilina nu sunt, de fapt, decât o vorbă rea despre o vecină, mânia pe o găină pestriță ori pe un motan...

Aceste notări, bogate în farmec stilistic și pline de savoare epică, nu se deosebesc în fond, ca document uman, de însemnările laconice și crude ale doctorului Ulieru: „Dă-mi să mă târâi ca șarpele de șapte ori pe zi, dă-mi să mă culc pe fața casei fără așternut, nici acoperitoare, dă-mi să mănâc o ferdele de pământ, până la anul, dă-mi două, dă-mi trei!” – exclamă rugător aceeași babă Ilina, cerând preotului un canon grav, care s-o spele de păcate înaintea morții – în schița *Canon prea mic* (variantă a bucății *Baba Ilina se gătește de drum*, din *Luncușoara în Păresemi*).

Însă ochiul epic al scriitorului, darul său imagistic, virtuțile stilistice ale artei sale ridică la o mare potență estetică un material atât de semnificativ din punct de vedere uman și social. Iar dacă însemnările doctorului Ulieru s-au impus, au zguduit prin însăși economia verbală, imaginile și relatările lui Agârbiceanu impresionează prin aceeași economie a mijloacelor expresive – dar, de astă dată, economie condiționată artistic.

Psihoza colectivă (o stare magică pare să învăluie întreg satul, luat în stăpânire de necuratul) și-a găsit, de altminteri, în Agârbiceanu un observator la fel de pregnant; înregistrarea sa e de o rigoare și o plasticitate expresivă real convertibilă: „privirile lor erau tot mai tulburi, fețele lor tot mai pământii; orice rugăciune le citea preotul, nu se linișteau, unele veneau în fiecare zi tot mai abătute. Erau babe care se jurau scuipându-și în sân, că au văzut pe ghiavolul în formă de motan cum se urcă în patul lor, ori cum umblă pe perete ca o uriașă gânganie, erau care vedeau roate mari de foc pe cer, erau care simțeau cum le roade înlăuntru.” (*Spaima*) Și bărbații încep să cadă în mreaja satanică: „Oamenii umblau tăcuți, își vedeau în silă de lucru; în birt, când era voia mai bună, tresăreau deodată...” Această magie seacă, acest spleen demonic, între viață și moarte: – „Părinte, mama ar vrea să-și facă maslu cu șapte popi. Zice că nu poate nici să moară, nici să trăiască” (*Spaima*), amintește de marasmul psihic al lumii lui Faulkner.

Fie că se arată stăpân pe izvoarele mitului ori se topește în curgerea lină a baladei populare, fie că încearcă să răsfrângă zona de umbră, dureroasă și amarnică, a existenței umane, stilul lui Agârbiceanu rămâne mereu egal cu sine, în sensul componentei sale realiste, covârșitoare. El e elementar-plastic, de o conciziune de-a dreptul avară, justificată perpetuu de rigoarea epică a viziunilor, și străluminat câteodată de nebănuite efecte poetice. Căci acest povestitor, care a fost întotdeauna învinuit că scrie urât, atinge uneori, în expresiile sale, în cuprinderea lor imagistică, zonele celei mai pure poezii.

Iată, în plasticizarea lui Agârbiceanu, o noapte grea de neguri: „Căzuse noaptea devreme, că dase niște neguri de părea c-ai presărat cenușe prin aer“ (*Dascălul Vintilă*).

Răcoarea primăverii: „...era o răcoare de primăvară, de gândeai că e răsuflul unor flori reci, nevăzute, ce umplu văzduhul“ (*Un doctor*).

Nu numai imaginea, dar și cadența perioadelor, muzica meșteșugită a prozei, ca la Mateiu Caragiale: „Era primăvară, băteau vânturi călduțe, apa Mureșului venea mare, vuind, și glasuri adânci și aspre o străbăteau parcă! Și Angheluș ajunse la țarmul negru al apelor în puterea nopții, după o pescuire bogată“ (*Angheluș*).

Muzica prozei se naște fie din succesiunea viziunilor plastice, succesiune care își are cadența sa proprie, prozaică: „Apoi în fundul văii acesteia, – sub mari arcuri boltite de stejari înalți, – acolo la veșnică umbră, – în afunzime – e palatul“ (*Căprarul*) – imaginile toate purtând la perspectiva zonei adânci de umbră, unde se ascunde „palatul“; fie dintr-o succesiune pe linia viziunii strict epice, ca în acest final de nuvelă: „Și nu peste multă vreme maistrul se dărâmă ca și ciupercile din vasul oleandrului: se dădu beției și putrezi în grabă“ (*Florile lui Gheorghică Bogdănel*). După propoziția umflată în mod baroc de comparația „ca și ciupercile din vasul oleandrului“, cele două scurte propozițiuni finale cad într-o succesiune care subliniază ideea piericiunii grabnice.

Imaginea e când delicată, fină, intimistă (aerul stătut din camera muribundului): „Preotul începu molitva în aerul din casă, unde o floare albă cu petale subțiri ar păli într-o clipă“ (*Mortul*); când măreață, cosmică (omul îndrăgostit): „Ionu Bodii zâmbi, și zâmbetul îi stătu așa de bine, cum îi stă bine soarelui pe cer, când iese de sub norul negru“ (*Comoara*). Elementară, ea e uneori dură, tragică: „Iar sătenii vorbeau, își spuneau pășanii, râdeau, pe când orfanii și văduva înconjurau mortul, și, doborâți de durere, stau ca niște corbi în jurul leșului la care au ajuns prea târziu, și

pe care nu mai este un strop de carne“ (*Ceasul rău*), alteori, ia o formă blândă, de dulce integrare cosmică, în moarte: „Când vin rândunelele, se duc bătrânii. Și-n Luncușoara, și-ntr-alte sate, cei mai mulți bătrâni pleacă cu plutele pe cea lume“; „Vavilon a plecat cu plutele după alți bătrâni din Luncușoara“ (*Luncușoara în Păresemi*); „Nu i-au mai ajutat însă nici molitvele popii, și primăvara, când se topeau zăpezile, porni și Niculiță cu plutele pe cealaltă lume“ (*Bologoaie*); „Pe altul, îl apucă un junghi, o durere de cap, și într-o săptămână se duce cu plutele“, metafora benignă a morții revenind mereu: „– Vai, săracul moș Ioniță, se gată de ducă!“ (*Adurmirea lui Moș Ioniță*); ori, cu o finețe parcă și mai mare: „Își aduce aminte de vremurile de demult, de oamenii care s-au strecurat din lume“ (*Giuțu*). De origine folclorică, aceste imagini răsfrâng o întreagă psihologie populară, acea latură de sublimă discreție a sufletului țaranului român, semnificată de *Miorița*.

Revelantă pentru duiosia umană a poporului, care este o duiosie tipică și pentru stilul lui Agârbiceanu, se dovedește apoi întrebuintarea diminutivului în imagine: „o casă veche, de bărne, aplecată spre miază-zi, c-un uriaș acoperiș de paie, cu două feres-truțe somnoroase“ (*Baba Ilina se gătește de drum*), sau pentru a sublinia cu milă contrastul: „Averuțele lor se împuținau mereu, iar Sarsailă singur avea o avere baronească“ (*Vedenia*).

Agârbiceanu plasticizează prin elemente din ordinea naturii sau a mediului rural imediat, adică din realitatea vie, nemijlocită. Astfel, un gest uman capătă o semnificație imensă: „Atunci Șloim se ridică parcă sculat de-un vânt aspru, ce i-ar fi umflat haina lungă“ (*Vedenia*); ori se pierde în curgerea ne semnificativă a realului: „Și când a trecut pragul, în curte era o singură mare de apă, pârăul se revărsase, și trecea împrăștiat, vuind, alungându-și apele murdare.

Nica simți iarăși amețala, căzu peste prag și apa o luă ca pe un braț de fân.“ (*Nica*)

Despre o femeie: „Când tuna, se-nnegrea ca ținundra“ (*Copilul Chivei*); bunica: „Se încurcă la tot pasul, ca ițele acelea încălcite, iar tălpile late, îmbrăcate în piele uscată de broască, își pun pecetea pe năsipul curții“ (*Bunica*); bărbatul brutal: „De bătut n-a bătut-o niciodată. Atât numai că se mai uita câteodată la ea cruciș, ca un bivoli când vede roșată mare înaintea sa“ (*Gruia*); spaima: „Simțeam cum mă tulbur, cum fiori de frică încep să-mi fugă prin trup, ca niște semințe de mac înșirate pe-o ață“ (*Oaspete de sară*); tusea: „O întunecime ca o umbră de durere veche îi îmbracă obraji și începu să tușească adânc, închis, ca și când ai da c-un sul într-o gaură afundă în pământ“ (*Vârvoara*).

Între pregnanța fizic imagistică și ecourile morale ale imaginii, elementaritatea cunoaște două moduri diferite, dar ține de o unică putere vizionară. Luncușoara nu e numai un loc cu „aer curat și apă bună, vestită în șapte sate“, ci și un fel de paradis al bătrâneții:

„Ați văzut, de bună seamă, primăvara, soarele cum se ivește, când ici, când colo, câte-o gănganie mică, roșie, cu puncte negre, care se mișcă de gândești că stă pe loc și căreia-i zicem boul-domnului ori vaca-domnului. În chipul acestor gănganii încete se ivesc pe la porțițe, pe lăviți, și bătrânii din Luncușoara, îndată ce încep să se încălzească razele soarelui“. (*Luncușoara în Păresemi*)

Toată această artă stilistică servește vizionarismului strict epic al scriitorului. De aici concentrarea imaginilor, substanțialitatea lor, economia limbii, rigoarea formelor și esențialitatea verbală. Stilul lui Agârbiceanu e intuitiv epic, el răsfrânge numai ceea ce cuprinde ochiul epic al scriitorului. E un stil care niciodată nu se literaturizează, ci rămâne în albia sa riguros artistică. De aceea, observația etică e atât de exactă:

„Copilul creștea și se întărea. Dar trecuse de trei ani și nu zicea nici mamă. Cât s-a trudit ea să-l facă să-și deschidă gura, să zică o vorbă. Dar Matei nu învăța nimic. Când îi sta mamă-sa în față, urmărirea cu ochii foarte vioi cum îi mișcă buzele, cum face cu

măinile. Dar atâta tot. Apoi își pleca capul și-și vedea de lucrul său: tot umbla cu o vargă să bată mâța.“ (*Copilul Chivei*)

În imaginea de la sfârșit, „tot umbla c-o vargă să bată mâța“, în simplitatea și finețea observației, se evidențiază virtuozitatea realistă a povestitorului.

Datorită subțirii și generozității de observație a povestitorului ardelean, lumea de la țară se dovedește a fi de o varietate nebănuită. Capodoperele acestui scriitor sunt portretele sale de țărani. La Agârbiceanu, arta povestirii este de cele mai multe ori și în cele mai fericite momente creatoare, o artă a portretului literar.

Mai întâi, măiestria portretistică se manifestă prin aceeași facultate vizionară, care se răsfrânge în deosebita putere de a sugera, a stilului. Iată femeia guralivă:

„Femeia era o șopârlă de bătrânică, uscată și mărunță, și rea de gură, de să te învenineze, nu alta. Cătu-i draga de lume, torăia în curte, torăia la o vecină. Ba melița ei bătea de multe ori pe uliți depărtate, prin capul satului.“ (*Ursitul*) – șopârla și melița fiind imaginile ce împrumută mobilitate acestei figuri, pe o arie ce se dezvoltă gradat: casa, curtea, vecina, satul. Arta sugerării atingând un înalt grad de rafinament, când portretul se realizează într-un gest minim, o simplă interjecție repetată, în cadrul unei naturi magnific evocate:

„Când se apropia toamna cu pâclele de neguri, cu nori grei de plumb, cu vânturile tari și reci, care păreau țesute din vaiete și durere, cu ploile dese și subțiri, subțiri, atunci ieșea părintele Viron în pridvor și-și ațintea ochii neclintiți în plumburiul cerului. Și după ce sta mult așa, clătina din cap și făcea: – Hm! Se trăgea încet, încet la porțiță, ochii neclintiți urmăreau valurile de apă tulbure ce alergau pe vale cu cântece frânte, pline de durere, făcea iar – după ce-a stat mult, privindu-le: – Hm, hm! și iar mergea în casă.“ (*Moș Viron*)

Atât de bogată e sinteza stilului plastic-intuitiv al lui Agârbiceanu, încât portretul fizic și moral ia naștere dintr-un sin-

gur condei; Vuța: „...buzele i se despătureau din zmerenia bătrânețelor“ (*Cula Mereuț*). Portretul moral cunoaște aceeași plasticitate aici ca în portretele fizice: „Mergând pe drum bate la cruci, ca și când ar merge tot depănând tort pe un rășchitor; și tot la zece pași se oprește să zică un *Tatăl nostru* și tot la douăzeci o *Născătoare*“ (*Sânduța*). Portretul pur fizic: „...lui Ghiuțu i se roșiau ochii sub sprâncenele negre, stufoase; parcă-i umblau deodată pe sub pielea neagră a obrazului vietăți multe, așa i se mișca toată fața, iar pumnii noduroși i se strângeau gata să izbească“ (*Ghiuțu*). În general, însă, fizicul și moralul sunt unite, într-o figură totdeauna expresivă. Un sfânt bizantin și un visător romantic: „Expresia adâncă a feței, privirea ochilor închisă, ca dusă pe gânduri, arătau că omul acesta a rătăcit mult prin lume, dus de un gând ce nu i s-a împlinit niciodată. Și era cu barbă în vălurile ușoare de argint, multe vălurile, că era lungă barba și cu fața lungită parcă de suferință...“; „A trăit mult ca fecior de sat, își cânta doinele dureroase, bătea ulițele chiuind de dragul seninului și al răcorii din văzduh; își arunca pălăria rotundă să se poleiască în polei de lună, îi cântau, fremătau adânc pădurile mari de brazi. Glasurile șoptite veneau ca din altarul întunecat al unei biserici depărtate, mari și pline de umbră.“ (*Marcu*) Tristețea depărtării, ca o nostalgie misterioasă, apare și într-un portret colectiv: „În lumina soarelui tânăr, oamenii aceștia întunecați, cu obraji veșteji, erau triști și abătuți și păreau a se gândi cu stăruință la ceva foarte depărtat“ (*Plutașii*).

Foarte variată, galeria de portrete rurale a lui Agârbiceanu nu dovedește numai interesul obiectiv al scriitorului pentru om, ci este mărturia unui etos cuprinzător, în care duioșia față de candorile sufletești ale țăranului se întâlnește cu înțelegerea delicată a arhăității acestui suflet, ori cu mila adâncă față de mizeria umană, față de omul supus sărăciei, bolilor, patimei și rătăcirilor spirituale, și cu sentimentul tragicului uman; ceea ce criticii au considerat ca o deficiență gravă a scrierilor lui Agârbiceanu, tonul de predică, intenția moralizatoare – deficiență

reală, desigur, în numeroase din operele sale –, ascunde însă și sensul creației lui majore. Căci literatura lui Agârbiceanu, în ce are ea pozitiv și viu, se fundamentează pe acest etos cuprinzător, în care sentimentul moral constituie o pârgie artistică. În atâtea din portretele literare ale lui Agârbiceanu perspectiva etică e pură, integrată artistic, la modul în care o cunoaște natura umană însăși, în mizeria și splendoarea ei, și în măsura în care instinctul creator al artistului biruie și arta lui redă viața – luminoasă și tragică.

Duioșia învăluie figurile bătrânelor, tușa Oana și bunica Iova, iar mila adâncă se revărsă peste chipul babei Măriuca din *Iarnă grea*, al Fefelegii, al Chivei (din *Copilul...*), al Vârvoarei, al babei Măia (din *Luminița*), așa cum nu lipsesc duioșia și mila nici din umorul muștrător cu care e zugrăvită „gura satului“, tușa Evuța. Căci Agârbiceanu e demiurgul generos, care înțelege chiar bietul suflet al celor în luptă aprigă cu necuratul: baba Ilina, Sânduța, Nica, Bologoaie.

Duioșie este apoi în *stimmungul* evocator din care se desprinde figura pastorală a lui moș Tănase, căprarul (iată cadrul: „Pe revărsarea întinsă, bătută cu spini, a măgurii mari, furnică neastâmpăratele capre roșcate, albe cu bărbile ascuțite, mândre de podoaba coarnelor arcuite. Mai la vale, în preajma pădurii de stejar, de un lustru verde întunecat, metalic, sub lumina învingătoare a soarelui ce se tot ridică, – pasc împrăștiate vitele albe, ca de zăpadă, ademenind de la dreapta și de la stânga cu limbile aspre firicelele de iarbă proaspătă.“), care e de o bătrânețe de basm: „Și apoi vedeți voi bine cât de bătrân is eu acum, și atunci am fost și mai bătrân, că eu pe zi ce merge tot întineresc“, și care, ca un adevărat părinte al poveștilor, ni se înfățișază într-o idilică imagine grigoresciană: „La capătul pădurii, lângă pâraul adânc râpos, sub umbra unui stejar boltit, stă cu pipa strânsă între dinți un om mărunțel, cu fața acoperită de barba tunsă scurt, albă, plină de părâiașe, cu ochii mici, vicleni, ascunși sub niște sprâncene stufoase. În jurul lui o roată de băiețași și băiețandri, cu obraji plini, rumeni, cu ochii

negri, umezi, stau în genunchi ori pe brânci, cei mai mulți cu capetele goale.“

Ori alte figuri pastorale, ca Ionu Bodii, Dan Jitarul, ce împreună cu Costea pădurarul și cu celălalt Costea, „omul cu viața scurtă“, sunt voinicii cu firea tare. Apoi Melentea, cu umorul său tragic, ce dă sărăciei o dimensiune spirituală nebănuită, de domeniul fabulosului; Hudri (*Vecinul nostru Hudri*), snobul satului; sau acea extraordinară galerie de bolnavi cu trupul, cu mintea și cu sufletul: Prăginel, Teleguț, Fișpanul, părințele Vartolomei Bogdan, Gruia, Angheluș, Dinu Daina...

Pentru a descrie starea de bătrânețe ca o boală a spiritului, stilul lui Agârbiceanu e de o nespusă candoare, plasticizarea fină și tonul oral cu accente de umor duios unindu-se spre a desăvârși un portret realist plin de poezie: „Pentru dumneaei, nu mai are nici un preț viața asta. De privea cu ochii ei mici, ca două capete galbene de viespe, în lume, vedea lume spălăcită, cum ar fi o față de masă ce-a fost odată albastră, dar acum nu mai are nici o culoare. Și se uita dumneaei încruntată la oameni, cu un dispreț rece, ce-l arăta câteodată și prin ridicarea buzelor. Trecea, în casă, de pe vatră pe laviță, apoi mergea iar la vatră, fără s-o întrebe cineva ce are. Nici că avea dumneaei ceva, numai i se ura, că n-avea ce să facă...”

Și era bătrână, mânca-o-ar pământul s-o mănânce, de nu mai știai de multe ori ce să alegi din vorbele ei. Mai auzea și greu, pe lângă alt necaz, și avea doi obraji mâncați de strâmbuțe și părâiașele bătrâneții, de să fi apucat pe drumurile acelea o furnică ar fi rătăcit ca într-un labirint. O bărbiță ascuțită și gura curat ca o pungă, ce-o desfaci cât țin baierile.“ (*Bunica Iova*).

Tragica îmbătrânire din figura slabei de minte Nica e legată de o demonică izbucnire a elementului naturii:

„Nica era la noi în sat o fată scurtă și groasă, cu obraji lați, bătrâni, cu ochii albaștri, ca o cicoare trasă de soare.

Toată ziua da târcoale în jurul morii, – că părinții ei au o morișcă c-o peatră, pe care o poartă o creangă de pârâu. Nica e

vecinic plină de făină, prin părul ei parcă s-a țesut împăienjenis îmburat de fină pulbere albă. Morisca ispravă mare nu făcea și părinții fetei o lăsau pe ea să morărească, iar ei își vedeau de alte trebi. Numai când veneau povoaie mari, de răpăia prin păduri ca o descărcare grabnică de grindină, vedea tatăl său de rândul măcinșului. C-atunci se umfla pârâul de munte, își încovoia trupul ce luneca repede, ca un uriaș șarpe sur, și roțița morii se-nvârtea nebunește. Nica atunci nu putea sta în moară. Fața îi îmbătrânea și mai tare, ochii spălăciți i se tulburau puțin, îi venea s-amețească și intra în casă.“

Dovedit mai târziu a fi și el un „posedat“ (alcoolismul lui are ceva demoniac), Gruia e o brută:

„Gruia, când voia, era omul lui Dumnezeu, și iarăși când voia, era omul dracului. A holteit multă vreme și trecuse de trei zeci și cinci de ani, când s-a însurat. Nici atunci chiar nu i-ar fi trăznit lui prin cap să facă treaba aceasta, dacă nu i-ar fi tocat la ureche mamă-sa, Chiva, văduvă de două zeci de ani. Fetele se fereau de el, se temeau, când îl vedeau mare, negru, greu cât un bivol, ciolănos și cu niște ochi de păreau că împung. Îl ocoleau întocmai cum ai ocoli o vită împungace. El, iarăși, era scump la vorbă. Și avea un grai gros, afund, de părea că și lui i-e silă. De jucat, cu fete, n-a jucat în viața lui. De aceea și-a luat o văduvă, adică mă-sa i-a ales-o. El a dat numai din cap către femeie, înainte de cununie, și a zis numai două cuvinte privind-o boldiș:

– Vrai tu?

– Vrau, răspunse femeia Vuța, și cu aceasta s-a isprăvit.“

După împletirea trăsăturilor morale și fizice, în imagini a căror plasticitate e atât de dură, elementaritatea caracterului moral se impune din scurtul dialog final, de o puternică rezonanță epică.

În portretul lui Angheluș se întâlnesc trăsături din figura lui sir Aubrey de Vere al lui Mateiu Caragiale și Lică Trubadurul al Hortensiei Papadat-Bengescu:

„În țigănimia afumată, plină de larma de la marginea satului, Angheluș e împărat. Când trece el prin bordeiele pitite în pământ, cu câte-un singur ochi la fereastră murdar și speriat, țigani i se feresc din drum, țiganele tinere îl săgetează din ochii de păcură aprinși, harancele cele bătrâne clatină din cap cu admirație, iar dancii înhoalbă ochii mari, rămânând cu gurile căscate.

Și Angheluș trece mândru printre toți cu trupul drept, ca un militar, cu pălăria moale, fină, pe cap, cu straie de catifea verzie, cu ghetel elastice, scumpe. Pe giletca lui face semicerc un pui de șarpe de aur, iar pe degete scânteie inele grele, împodobite cu pietre scumpe“.

„...Și când pe urmă, după multe întrebări, după cercetări îndelungate, se da de urma tâlharului, ieșea la iveală că într-o prăvălie s-a strecurat un domn, într-alta unul cu o barbă neagră, într-a treia unul cu o ceteră subțioară. Și toți aceștia erau unul: blestematul de Angheluș.“

Prăginel e nu numai bolnav trupest, dar în același timp e un inocent și are viziuni. Infirmitatea fizică:

„Prăginel era de trei zeci de ani, dar nu i-ai fi dat nici cinsprezece. Avea față de copil, fără barbă. Numai pe frunte avea câteva crețe de bătrânețe, pe frunte, în jurul ochilor mici și în colțul gurii ce-i sta strâmbă, ca și când ar fi căpătat acolo un pumn zdravăn. El umbla pe ulițele satului târându-și piciorul drept, se sprijinea într-o bâta și, de câte ori pășea, da să cadă pe spate. Vezi, că oasele lui se muieră, părea că are zgârcituri în loc de oase. Și înainta tare cu greu pe drum și traista lui de cerșitor se umplea în silă.“

Omul-vierme: „Se întâmpla să scape bâta din mână, și-atunci se-ndoa și cădea unde-l apuca. Dar el se zvârcolea ca viermele până ce reușea să se ridice. Atunci își făcea o cruce largă neregulată și pleca mai departe.“ Infirmitatea lui nu e numai fizică: „Am fost copil cu vitele pe munte. Și păzeam vitele bine și nu eram bolnav. Da' vezi că peste mine a dat vântul turbat. Este prin aer un vânt, de spun că-i vânt turbat. O dată m-a prins

mâncând, a doua oară stând în casă.“ Viziunile lui Prăginel: „- Vezi că eu acuma nu mai înjur. Când umblam cu vitele, câtă frunză pe lemne atâția spurcați ieșeau din gură. Da' după ce m-am betegit, am adormit într-o noapte ca un mort și când dormeam mai tare mi s-a arătat în vis o porumbiță albă. Porumbița sta pe un stejar și tot făcea guri-guri-guri. Mă uitam la ea și mă minunam. Deodată văd că vine o femeie albă ca zăpada, și-mi zice:

- Măi, Prăginel, place-ți porumbița?
- Place, zic eu. Place tare.

Și mi-a zis:

- Vrei tu să fii ca o porumbiță?
- Cum să fiu eu ca o porumbiță?
- Așa, curat, ca o porumbiță?

Și-atunci mi s-a părut că-mi cade de pe trup piciorul cel uscat și mâna cea seacă, și m-am simțit mai ușor ca și când aș fi fost din negură. Și-am zis:

- Vreau.

- Dacă vrei, de aci încolo să nu sudui mai mult. Și-au fugit porumbița și maica domnului. De-atunci nu mai înjur și necuratul nu mai are putere asupra mea.“

Poezia amară a sărăciei, cucerire a naturalismului, e specifică lui Agârbiceanu. În *Iarnă grea*, în *Fefelega*, ea dă o tonalitate duios-sumbră povestirii. Sumbră este natura pe al cărei fundal se proiectează, în *Iarnă grea*, portretul babei Măriuca: „Vara fusese secetă mare, cu călduri dogorătoare, cu vânturi uscate. Iarna se pusese înainte de postul Crăciunului cu patru săptămâni. Oamenii așteptară o zi, așteptară două să se ducă zăpada. Dar când au văzut că se tot îngroașă în loc să se subție, își puseră vituțele în grajduri, aduseră oile de pe câmp acasă. Își priveau tăcuți clăițele de fân, dădeau târcoale în jurul lor și oftau din greu.“ Diminutivele „vituțe“, „clăițe“ scot și mai bine în relief micimea, supunerea primitivă a omului sărman, asuprit, situația precară a microcosmului său domestic, față de puterea marii

naturi. În elementaritatea lor amarnică, țăranii par striviți de natura în care stau încheștați cu arhaică resemnare: „Se sfârșia luna lui faur și oamenii slăbiseră de durere de inimă. Nu mai aveau ochi buni să-și privească vituțele. Părul li se rărise la boi și la vaci, pielea se întinsese pe oase și ciolanele și coastele împungeau prin piele. Caii umblau îndoindu-se pe uliți, pocnindu-și oasele, tăbărau la gunoiul înghețat și alegeau, cu buzele îmbătrânite, cotoarele de fân.

Și când era să se deschidă gura de primăvară, începu să fulguiască din nou și un fior de moarte trecu prin sufletele sătenilor.“ Diminutivul „vituțe“ sporește, de astă dată, nota de umanitate, căci indică apropierea plină de grijă dintre om și animal, comunitatea naturală, domestică. Întinderea spectrului foamei și al morții este zugrăvită cu același creion apăsător și sec, fundamental: „Oile trăiră aproape numai cu frunză uscată. Lâna și-o purtau ele, dar umblau amețite pe drum, ca bete. Și într-o dimineață, pieri mai întâi calul unui român. Și se adunară oamenii, ca și când ar fi murit un om, să-l vadă. Îl priveau, tăcând, mergeau ei și veneau alții...“; „Un vițel, un bou, o vacă se duceau în fiecare zi. Și pe la marginea satului, deasupra prin păduri, începură să croncăne corbii, rotindu-se în văzduh; stoluri de ciori, cârâind sălbatic, începură să se învăluie peste sat...“; „Și când veneai în sat din Dealul Crucii, satul părea pustiu. Cu șurile, cu grajdurile, cu casele descoperite – unde fusese acoperiș de paie – stătea acolo ca o arătare de spaimă. Din când în când vreun bou își arăta scheletul mare prin vreo curte, ori vreun cal trecea cu ochii bolnavi, triști, rupt de foame, mestecând vreun pai.

Vitele începură apoi să piară cu nemiluita și oamenilor le venea nebunia.“

De pe acest fond începe să se desprindă apoi, în limba de totdeauna a poveștilor, figura babei Măriuca: „Era în sat o bătrânică, una de-i zicea Măriuca, și bătrânica asta avea și ea o vacuță și un vițel sugaci...“

Fefelega, în schimb, apare dintr-o dată, chiar la începutul povestirii. Notația sumară și strânsă, lipsită de imagini, cu aceea plasticizare întâlnită și în alte portrete, învie la mod clasic figura femeii: „Dis-de-dimineață o vezi pe drum, târându-și calul de căpăstru. Femeia e înaltă, uscată, cu obraji stricați de vărsat, arși de soare și de vânturi. Pășește larg, tropăindu-și cizmele, pline de umflături uscate. Calul o urmează cu gâtul întins, scobâlțând din picioarele ciolănoase.“ Această prezentare condensează toată existența Fefelegii: „Dis-de-dimineață“, deoarece ea pornește la lucru în zori, viața ei fiind muncă neîntreruptă și grea; „o vezi pe drum“, căci lucrul ei înseamnă pribegie: „târându-și calul de căpăstru“ sugerează dintr-o dată destinul comun cu al animalului, care o urmează greoi, așa cum e și mersul ei, penibil, ostentiv, „tropotindu-și cizmele tari“. „Femeia e înaltă, uscată“, ceea ce semnalează caracterul ei aspru, dârz, discreția mare a sentimentelor; „cu obraji stricați de vărsat, arși de soare și de vânturi“, asociindu-se în această caracterizare fizică, în alterarea figurii, destinul întunecat, lipsit de bucurii și de frumusețe al biete Fefelege, cum și osteneala ei nesfârșită pe drumurile aprinse de soare ori măturate de vânt. „Pășește larg“, căci mersul ei e hotărât și dur, ca și cizma din care tropotește și care e „plină de umflături uscate“, din cauza vechimii, a uzării. „Calul o urmează cu gâtul întins“ – această linie zveltă, vie, indică blânda supunere a animalului, în contrast cu lipsa de grație, cu asperitatea formelor uscate și decrepite din înfățișarea femeii, pentru ca „scobâlțând din picioarele ciolănoase“ să întrească imaginea, de un tragic donquijotism, a perechii. Cei doi s-au însoțit în greul vieții, în lupta aprigă pentru trai: „– Mă Bator, mă! Numai încet, că nu dau tătarii! Iar Bator se zdrobește rău de povârniș, pare că să-i sară din loc toate ciolanele, așa împung de tare prin piele. Iar corfele dășagite de spinare bleoncăne în toate părțile, dând să se desprindă de pe șeaua mică de lemn. Picioarele dinainte ale lui Bator se reazămă tare de pământ, și pleoapele se lasă de multe ori pe cele două răni alburii, ca și când ar vrea să învie luminile stinse

de mult.“ E dezolant, e amar, fără nici o lumină în zare – și când se aude din nou îndemnul femeii: „– Ho, măi Bator, ho, măi sărace, stai să mai odihnim, că doar nu dau tătarii“, repetarea expresiei, variată aici de acel „măi sărace“, care întărește impresia mizeriei, cu ironia sa gravă, dureroasă, – automatismul ei arată lipsa de fantezie, penuria imaginativă a femeii, mărinind parcă noaptea în care soarta pare că o înecă. Ea stă în sărăcia de acum departe de spaima ancestrală, păstrată în acel „că doar nu dau tătarii“, și totuși roabă unei silnicii la fel de grele. Însă în trupul vlăguit al Fefelegii se ascunde totuși un izvor de lumină, chiar dacă lumină amară. E întâi o gândire, ale cărei forme brute nu exclud tâlcuirea mai adâncă, strivită de obstinția cu care femeia urcă povârnișul vieții: „Cât aur vor fi scos unii și alții din piatra adusă în spinare de Bator, Măria nu s-a gândit niciodată să socotească, dar de multe ori, când Bator abia urca pe spinarea dealului, își zicea așa în gândul ei: «Din câtă piatră a purtat săracul, mai că s-ar putea face un deal ca ăsta». Îi plăteau de-o povară zece cruceri. Și când era drumul bun, putea aduce cincisăse poveri. Tot făcea pe săptămână vreo trei zloți. Și-și zicea în gând: – Tot putem trăi“. Simțirea pare seacă, întocmai ca piatra din care formele aspre ale Fefelegii și ciolanele lui Bator parcă ar fi tăiate, doar gândul roade ca un burghiu, așa, fără folos, numai ca să facă loc izvorului de lumină din adânc. Căci ea se știe roabă fără nădejde a acestei trude amarnice: „îndată ce s-a înhămat la munca din care vedea că toată viața n-are să mai scape...“ În mintea ei înăspriță, în roca dură a ființei ei, eroziunea înceată a gândului: „«Ghii, măi Bator, ghii măi sărace», – și-și vedea de drum, gândindu-se la ceva. Nu știa ce-i, dar simțea că-i amar și nu știa de ce-i mai vine în minte: că adică de ce mai trăiește omul în lumea asta? (stilul indirect liber câștigă și el, prin acel „că adică“, o asperitate materială, de ciocniri de pietre). N-a răspuns niciodată la întrebare, decât ridicând din umeri, și, deci, îi era ciudă că din când în când îi venea iar gândul acela. Câteodată, dimineța, când punea coșercile pe cal, i se părea că și Bator s-ar gândi la

lucrul ăsta și că, dacă n-ar fi orb, ar privi-o întrebător.“ Grozav o lovește soarta și cu spor neîntrerupt de moarte. Își pierde mai întâi bărbatul, și apoi, pe rând, mâncăți și ei de oftică, toți cei cinci copii, care se poticesc la anul al cincisprezecelea: „Ca și când acolo, la anul acela al cincisprezecelea, ar fi fost un prag înalt-înalt, de care se împiedică copiii Fefelegii, cad și-și rup grumajii“ (tot în stilul indirect liber, care, de altfel, atinge în *Fefelega* o mare virtuozitate expresivă, femeia își imaginează, în asperitatea pietrei care o înconjoară, acel prag înalt al morții, ca un perete stâncos și neîndurător). Și ea suferă cu discreție, cu muțenie de piatră: „De spus nu spune nimănui de-o doare ori ba“; cu un fel de stoicism, teribil în simplitatea lui: „Dar până era mortul în casă, dânsa ieșea de multe ori și se apropia de cal: – Ce mai faci, măi Batore, sărace? Și calul ciolănos da din capul mare cât o solniță, părand a zice: – Da, ce să-i faci, așa e lumea!“

Și drept avea calul! Așa e lumea, Fefelega a simțit bine că-i așa, de câte ori îi murea vreun copil și-și vedea casa din ce în ce mai goală.“ Are o demnitate a ei, cu care răspunde celor ce o înșeală la socoteală, abuzând de idiotizarea la care își închipuie că o supune mizeria: „De uitat nu uita dânsa, dar dacă vedea că omu-i lacom pe creițărașii ei, nu zicea nimic, nu-i mai cerea, ci numai un zâmbet de batjocură se așeza parcă pe-ntreaga ei față. Și era ceva de tot curios zâmbetul pe obrajii aceștia pământii, mâncăți de vărsat, ca două lespejoare de piatră sură, pe care au picat mulți picuri grei de ploaie, găurindu-le“. Portretul moral se adâncește considerabil prin zugrăvirea „zâmbetului de batjocură“, iar portretul fizic se plasticizează prin imaginea care recurge la elementul mediului peisagistic, piatra, imagine cu atât mai sugestivă cu cât stilul e despuat, sec, de o precizie dură. De altfel, Fefelega își dă seama de superioritatea ei morală față de cei avuți: „...îi disprețuia și, ști-o amarul ei de ce, se simțea mai mult decât ei“ (intervenția directă a autorului, acel: „ști-o amarul ei de ce“, expresia fiind luată chiar din gura Fefelegii, așează figura femeii într-un cadru liric, o milă zguduitoare trecând peste

întregul portret). Ea are o „filozofie“ pe care o opune bogătaşilor necinstiți: „Ce-s eu? Nimic. Da' pe mine nu mă blestemă, nimeni nu zice să mă bată Dumnezeu, pe când pe dumneata tot satul te blestemă – acum să-i fi dat bogătaşul plata întreită, nu-i mai trebuia. Mergea acasă, mai pune a mână de fân sub botul calului și-i zicea: – Da' tu ce mai spui, Batore sărace? Și calul, pipăind cu buzele mari, groase, fânul, da din cap ca și cum ar zice: – Da, da! Așa-s oamenii.“ Spre deosebire de atâtea din femeile zugrăvite de Agârbiceanu, Fefelega nu crede în necuratul: „Fefelega nu credea în dracul și puterile lui. Femeile își făceau cruce de necredința ei, dar Fefelega rămânea rece: – Nu, soro, nu-i drac. Drac e omul cel rău și nedrept. Asta-i dracul“. O notație subtilă și adâncă, de o cutremurătoare simplitate: „Fefelega nu știa cum trece vremea. Timpul la ea avea o singură măsură: de la moartea unui copil până ce altul își închidea ochii. Numărând așa, ajunsese cu un singur copil, o fată, și socotea trei ani de la cea din urmă moarte ce-a fost în casa ei.“ Iată și imaginea care oglindește trecerea vremii, imagine lucrată, de fapt, cu aceeași metodică simplitate, bogată însă în vibrații lăuntrice, corzile bine întinse ale emoției scoțând un sunet prelung dureros: „Îmbătrâniseră și muierea și calul. Muierea era cărunță pe jumătate, avea părul ca lâna oilor seine. Pe obraji ei mâncați de vărsat, se formaseră pârâiașe adânci, zbârcindu-i fața. Bărbia se ascuțise și începea să se ridice spre gura căzută înăuntru. Calul era și mai ciolănos. Cele două petice pământii de sub corfe se măriseră, părul de pe coaste, de pe spinare se rărea mereu. Buza de jos îi atârna, ca și când ar fi trasă de o povară nevăzută la pământ.“

Cu moartea ultimului copil, când totul se năruie definitiv în jurul ei, Fefelega trăiește o adâncire în conștiință, asemănătoare celei a lui Ivan Ilici, eroul lui Tolstoi. Întâi e o acceptare mută a loviturii, o singurătate aspră, pe care prezența credinciosului tovarăș de muncă nu o poate goni: „Și când i-a murit copila aceas-ta din urmă, Fefelega n-a spus o zi nimănui nimic. Cât ce-a închis

ochii, a pus luminița în sfeșnic, să ardă mai departe, a ieșit în curte, a dezlegat pe Bator de la pocumb, l-a lăsat acolo slobod. Nu i-a zis nimic, ci din întâmplare și-a ridicat ochii spre capul bălanului. Pleoapele stăteau deschise, fără să clipească, deasupra gurilor ochilor. Nici când nu i se părură aceste două răni așa de grozave, așa de adânci, ca acum“. Concentrarea stilistică, economia în descripția momentelor, mișcarea obiectivului vizual pe o linie a purității și simplității mișcărilor vieții: „Cât ce-a închis ochii, a pus luminița în sfeșnic, să ardă mai departe, a ieșit în curte, a dezlegat pe Bator de la pocumb, l-a tras întins de căpăstru, l-a dus în șopronul plin de fân și l-a lăsat slobod“ – sunt pe măsura neînchipuitei discreții a durerii. Încremenită de durere, ca o *mater dolorosa* de dincolo de puterea răbdării umane, ea nu plânge, simțind doar „nodul amar“ al unui gând care îi zguduie ființa: „Fefelega merse apoi în casă, se puse pe-o laviță de brad și a stat ziua-ntreagă, așa, cum stă lemnul. N-a plâns, nu s-a bocit, nu și-a sărutat copila, ci sta așa, cu capul în palmele aspre, și-i tot venea nodul acela amar, până-n gât, că adică, pentru ce mai este omul în lume. Acum nu ridica din umeri, dar nici nu-și deslușea gândurile într-un răspuns.“ Și existența ei sărmană îi trecea dinainte, întocmai ca a lui Ivan Ilici în clipele morții, spre a descifra zădărnicia acestei vieți de trudă și de chin: „Ce vedea mai viu, era viața ce a dus-o, de căpăstru, întâi cu un cal negru, apoi cu Bator. Vedea Dealul Băilor, înalt, țepiș, cu colți de stâncă, ieșiți ca niște măsele de uriași, vedea poteca bătută și pe potecă Fefelega cu Bator de căpăstru. Număra așa ca în vis de câte ori a trecut dealul acela, socotea cam câte poveri de piatră să fi dus în vreme de vreo patruzeci și cinci de ani. Apoi trecea cu gândul la duminicile de peste an, în câte a fost și în câte n-a fost la biserică. Și când n-a fost de la care om câți bani a luat? Cu care s-a sfădit pentru plată? Apoi vedea iar pe Bator cum pășeste, pocnindu-și oasele în urma ei, cum sună vreo potcoavă ce dă să cadă. Îl vede cum se smâncește pe picioarele dinainte, pe Dealul Băilor la vale. Îl vede și aude, acolo, departe, pe Fefelega cum îl

îmbună: – Stai, măi Batore, sărace! Stai să mai hodinim că doar nu dau tătarii. – Apoi, încet, încet, cu mare greutate, socotește numărul anilor, dintre morții săi, de la bărbat până la fetița aceasta din urmă. Lung șir de ani. Și ce de drumuri bătute, maica mea doamne, că dacă le-ai pune în șir drept, ai fi ajuns la marginea lumii.“

Prin această proză simplă și tragică, transpare puternic etosul scriitorului. Esențialitatea notației face ca emoția care se degajă, acea duioșie întunecată a realismului lui Agârbiceanu, să stea în cumpănă cu sentimentul de dureroasă resemnare, pe care îl trăiește, înainte de moarte, ciobanul din *Miorița*.

Spre deosebire de baba Măriuca, din *Iarnă grea*, a cărei figură se desprinsese de pe fondul unei naturi cosmic-adverse, dar firești, figura babei Măia, din *Luminița*, se dezvoltă într-un cadru cvasimitic, cvasiapocaliptic: „Primăvara se începuse cu secetă mare. Se roșiseră livezile ca arse de brumă, iar dealurile erau pământ gol. Vitele zbierau pe câmp ziua, răcneau prin curți noaptea, iar oamenii își plecaseră capul adânc în piept“ (gestul e hieratic); „...de la Rusalii, cerul se căptuși deodată cu nori grei, plini de întuneric și de vijelie. Și pădurile de brad începuseră să vuiască adânc, ca o cădere puternică de ape mari. Și-un fulger se aprinse în înălțime, din Pleșa până-n Măgura, zvâcni în toată lungimea lui, și întunericul începu să se coboare și mai tare.“

Peste baba Măia s-a așternut vălul uitării, încât figura ei vie se desprinde parcă din eternitate: „Vreodată, cine știe cum va fi fost, dar acum baba Măia zăcea mult pe pat, și nu mai vorbea nimeni de dansa, ca și când n-ar mai fi pe lume.“

Obiectivul se apropie și realismul e acum pur: „Când îi întindea mălaiul, Măia de trei ori pe zi clătina din cap că nu-i trebuie, și numai a patra oară îmbuca ceva. Și ochii ei, înconjurați de pielea zbârcită, vineție, priveau nemișcați, dulcegi, plini parcă de o apă tulbure.

Zicea de multe ori:

– Doamne, tu fată, că rău înghit. – Și după ce fata nu-i zicea nimic, după un răstimp întindea din gâtul plin de vine și de oase, și mai zicea o vorbă:

– Oare nu s-a înnorat afară?

Și câteodată fata trebuia să iasă să privească cerul“ – dar tonul are o patină biblică. Amestec de stil realist și mitic biblic: „Când începură să se descarce trăsnetele unul după altul, ca dărâmături de stânci prăpăstioase, baba Măia îi zicea: – Închide, tu fată, ușa. Are să vremuiască.

Și-a închis fata ușa, și s-au culcat amândouă în lumina fulgerelor.

Dar ploaia vreo patru zile n-a mai conținut. Câteodată scăpau de după dealuri vânturi mari, ce duceau spre Pleșa grămezi mari de nori, ca niște turme de dihânii și de uriași, negri, vineți, mânioși, înțelești unii într-alții. Câte o ruptură de cer rămânea albastru înalt, dar îndată alergau alți nori să o astupe. Și vântul se oprea apoi, și ploaia începea să cadă acum, mărunță, deasă.“

Obiectivul se apropie iar, și plasticizarea amestecă și ea realismul cu miticul: „...și Măia luă ulcica, și dezlipindu-și buzele, sorbi o dată, de două ori, de trei ori. Și băutura albă părea că trece – în drumul său în jos – peste podețe, părea că se adună în gropi și se varsă apoi mai departe, – așa ghiolcănea.

Și Măia deodată se simți mai bine.“

Obiectivul continuă să se apropie, prinde pe retina lui gândurile Măiei, printre care se prelinge conștiința neantului: „Și de multe ori gândul ei colinda departe, cu zeci de ani în urmă. Își amintea de tot ce a văzut, de tot ce a pățit în viață. Dar iată, acelea, ca și când n-ar fi fost. Ca norii cari trec pe cer târându-și umbra pe pământ și se duc să nu se mai întoarcă. Și iată c-a rămas numai cu fata! Dar și fata, ca și când n-ar fi.“

Tonul devine tot mai subțire și ajunge franciscan: „Și în necurmatele zile de boală, părăsită, baba Măia privea cu dragoste la luminița de ceară. Iată că luminița aceasta e singurul sprijin

care n-o părăsește niciodată. Ea o păzește acum și va ajuta-o în ceasul din urmă. Și bătrâna suspina de multe ori:

– Sfântă lumină, sfântă ceară, sfinte albine!“

Dacă stilul portretului cunoaște, la Agârbiceanu, aceste forme realist-mitice ori realist-biblice, în zugrăvirea celei mai proeminente dintre luptătoarele cu necuratul, Bologoaie, realismul e integru, în ciuda tangentei neîntrerupte cu fantasticul. Deoarece femeia „tot macină din gură“, ea se face cunoscută mai întâi prin limba-i de Cassandra rurală: „– Să nu pui, nepoate, să nu pui vinars în gura ta. Mai bine să iei cătran, că fiertatul Niculița maicii tot ceea într-o carte că vinarsu-i zeamă drăcească, bun să strice legea creștinească. Și unde-și pune dracul ghiara își ia Dumnezeu mâna, că două săbii nu pot sta într-o teacă. Ci tu să te alipești mai vârtos de Biserică și de Maica Precurată. C-atunci fuge mamonul alungat de fumul de tămâie și se-ascunde-n pietri și cânepă, izgonit de puterea Precestei. Și stă acolo până când aude de crâșmar, cum ciocănește și desfundă un butoi cu spir. Atunci se zvâcolește o dată de-și moaie toate oasele, da tot nu poate ieși, până ce nu țacăne paharele cu rachiu pe mesele din crâșmă. El atunci începe să joace la cântecul acela, și atât joacă până își iese din piele, și vine numai cu duhul, de nu-l văd oamenii și se bagă în butoi.

Acum oamenii care țin la biserică îl simțesc că-i aproape, că le vine așa o durere de cap de nu mai pot sta, că-și iau pălăriile și merg cinstiți la casa lor. Cei cu sufletul păgân nu-l miroase, ci mai vârtos simt o arsură în piept și tot dau s-o răcorească, golind paharele. Atunci Aghiuță își împarte duhul în mii de fărâme, se așează frumos în păhărele să-l înghită bieții creștini. Și după ce l-au înghițit pe necuratul, cu încetul le leagă Ucigă-l toaca limbile și le iese în ochi, holbându-se ca un mort. Atunci să-ți faci cruce și să fugi dintre oamenii aceștia, că-și pierd mințile. Ducă-se-pe-pustii îi face să crează că-s în rai de-acuma.“

Și dacă arta portretului lui Agârbiceanu ia forme atât de diferite, potrivite cu variația tehnicii narațiunii, tendința către o

formă proprie, de tip clasic, nu lipsește nici ea, deși cadrul narațiunii persistă, moralistul din Agârbiceanu fiind implicit povestitorului. O astfel de formă, care se aplică unui model exemplar, unei figuri dezindividualizate, stihiale, este cea parabolică. *Dinu Daina* e o parabolă a urii. Iată mai întâi portretul fizic, în individualizare realistă: „Dinu Daina era mijlociu de statură, trunchios, cioplit în piatră, cu obraji lați, arămii, c-o mustață aspră neagră, îmborzoiată la capete, ca și coada veveriței. Ochii lui n-aveau o culoare anume: când suri, când verzi, dar mai mult întunecați. Nu semăna cu mamă-sa. Amândoi părinții se ciudeau de unde a putut să răsară astfel de chip în casa lor.

Se ciudiră de mult, căci acum ei vor fi numai cenușă și câteva ciolane.“ Portret precedat, de fapt, de situarea în parabolă: „Între cei patru frați, Dinu Daina părea un străin. Nici după chip, nici după fire, nu le semăna. Cei patru erau înalți, albi la față, cu mustața bălăioară, cu ochii albaștri. Toți semănau cu tatăl lor.“ Îndată însă începe parabola, și figura lui Dinu Daina se schematizează: „...cei patru mai mari îi ziseră lui Dinu:

– Să ne împăcăm frate, și să ne vedem fiecare de ale noastre.

– Suntem împăcați, zâmbi Dinu. Dar la el zâmbetul era mai mult rânjet.

– Ba nu suntem. Moșia părintească am împărțit-o în cinci. Așa e bine, e după dreptate. Dar tu mai ai și casa, curtea și grădina pe deasupra.

– Și ce mai vreți? Întrebă Dinu cu privirile întunecate.

– Vrem în bani partea noastră de curte, casă și grădină. Așa cere dreptatea și buna înțelegere frățască.

– Nu vă dau nimic. Pârâți-mă, răspunse dârz cel mai mic.

– Noi nu vrem să umblăm cu judecăți, începu cel mai mare. Judecățile înghit mulți bani. Ci eu aș zice să mergem la popa; o să ne spună el cum e cu dreptate.

– Eu n-am nimic cu popa, atât că o să mă îngroape odată. Eu nu dau decât prin judecată.

- Să ne dușmănim, fiind frați?
- Să ne dușmănim! răspunse cu mânie Dinu Daina..."

Treptele reacțiilor lui Dinu: „...zâmbi Dinu. Dar la el zâmbetul era mai mult rânjet“; „întrebă Dinu cu privirile întunecate“; „răspunse dârz cel mai mic“; „Să ne dușmănim! răspunse cu mânie Dinu“, nu constituie o individualizare, ci doar o plasticizare a schemei. Și parabola continuă, la modul dialogal:

- „- De azi încolo, nu-mi mai sunteți frați.
- Dacă vrei tu, n-o să-ți mai fim.
- De-aici încolo, să vă păziți de mine.
- Ne-om păzi, dacă ne spui.“

Și Dinu, care are „privirile turburi, împungace“, „sufletul aspru și întunecat“, își urmărește cu dușmănia lui frații. În scurtă vreme, devenit păzitor de câmp, pădurar, strajă de noapte, tot satul ajunge să tremure de el. Iată-l pădurar: „Văzutu-l-au trecând spre Pădurea Frumoasă la miază-zi cu pușca-n spate, și trei-patru se repeziră în Păltiniș la miază-noapte; dar când să coboare cu sarcina-n spate: Dinu înaintea lor. Văzutu-l-au trecând spre Frasinul la răsărit, și ei aleargă în Aluniș spre apus.“ Răutatea lui Dinu se revarsă și asupra copiilor: „Prin păduri cresc mulți cireși sălbatici. Vara, pe lângă sturzii negri, mai culegeau din boabele mărunte și băiețașii care pășteau vitele pe marginea pădurii. Azi trăiesc în sat patru oameni șchiopi care spun că din răul Dinului, pe când erau copii, săriră din cireș.“ Mânia lui e stihială: „Mânia ce-i fierbe mereu în suflet părea că nu-l lasă să îmbătrânească. Părea că s-a uscat așa cu brazdele lui pe față, cu privirea aspră, neîndurată.“ Dușmănia împotriva fraților continuă în dușmănia împotriva propriilor lui copii: „Copiii crescură străini de tatăl lor, nici nu-i spuneau tată, ci numai dumneata, când era de față, iar când lipsea – dumnealui. Unii se căsătoriră. Și care cum se muta cu nevasta în vreo casă, era privit de Dinu ca un dușman, ca și frații lui.“ În meseria lui, „dreptatea“ pe care o slujește ia forma rigorii crude, manifestare a aceleiași uri: „Dinu, când văzu că nu mai dă de nici un hoț nemaiaivând asupra cui să-și descarge veșnica lui mânie, se mulțumi de slujbă și rămase acasă. La o săptămână însă se bolnăvi de moarte.“ Iar în boala lui:

„Să-l vezi, păgânul, să-l vezi dușmanul oamenilor! Că blastă mă cerul și pământul! Îl doare tot trupul și se izbește cu pumnii să nu-l mai doară. Se uită prin casă și blastă mă durerea.“ Preotului venit să-l asiste în clipa morții îi spune că: „Dumnezeu e un mare răzbunător al tuturor nedreptăților“ – accentul căzând de bună seamă pe „răzbunător“ (ca în „dublul“ divin al lui Marcion). Imaginea din urmă sub care ni se înfățișează acest om, întrupare a răului absolut, fiind: „mortul ce sta în sicriu cu fața aspră, încruntată, privind pe sub o pleoapă cu albul turbure...“

În *Vecinul nostru Hudri*, portretul ia forma cu desăvârșire clasică a „caracterului“ moralist, așa cum l-au practicat Teophrast și La Bruyère, doar că imixtiunile narațiunii persistă; Hudri e un „snob“ rural, și zugrăvirea lui se face pe zilele săptămânii, care la el sunt stereotipe („schema“, ca și la parabolă). Întâi descripția generală, cu nota de pedanterie a snobului:

„Vecinul nostru Hudri e om mic de statură, îndesat ca un pociump, îmbrăcat totdeauna în straie curate. Cămașa lui se împătură în crețe regulate, nici nu-i lungă pân-la genunchi, nici prea scurtă să s-ascundă sub șerpar, ci-i numai bine potrivită pentru un om truș. Ai crede că femeia lui are fier de călcat, cum au doamnele, de i-o poate potrivi așa de bine. Dar numai ea știe, săraca, de câte ori dă cu maiul, de câte ori drege încrețiturile acelea blestimate, numai ca să fie bine, numai ca să n-aibă ceartă cu Hudri. Căci el până ce nu caută în hârbul de oglindă, dar mai ales până ce nu se pipăie bine, nu pleacă din casă.“

Început după canonul „caracterului“, la timpul prezent, stilul devine neglijent, prin alternările cu imperfectul: „În toată duminica dup-amiază trebuia să meargă la popa să cetească gazetele, își scotea o păreche de ochelari, și-i tot tocmea o bună bucată de vreme, apoi ochii lui se încruntau; în fruntea îngustă de două degete se ridica, în mijloc deasupra nasului, o îndoitură groasă, și el cetea în sine, tușind și făcând din când în când hm“; „Lunea de dimineață mergea la diacul bisericii...“; „Marțea și miercuria, Hudri pornește cu jurații și cu perceptorul prin sat. Ia și el subsuoară un protocol, se face că cetește din el la fiecare poartă, înseamnă ceva într-o cârtică și dă sfaturi juraților.“

„Hudri umblă în aceste două zile, fără să mănânce decât seara. Mai bea câte-un păhărel de spirt, când trec pe la vreo crâșmă, și-i îmbie pe toți crâșmarii, cu câte-un păhărel. Atunci se simte Hudri așa de bine – văzându-se socotit ca și oamenii cu slujbă domnească – încât nu se mai gândește la mâncare toată ziua. Umblă așa lihod de foame, și caută să afle toate certele și pârele ce sunt între săteni, culege știri în zilele acestea de marțea și miercurea, ca să poată avea de lucru joia.

Căci joia se judecă pârele la primăria comunală. Și în ziua aceasta, în fiecare săptămână, Hudri e de față acolo, cu toate știrile ce și le-a câștigat pentru fiecare caz. Stă deoparte, încordat, și de câte ori îi trebuie primarului ceva dovadă, Hudri e gata cu ea. Aici aduce servicii mari, și primarul, din când în când, îl îmbie cu câte o țigară, iar oamenii îl blastă în gândul lor, și se miră de unde știe toate”: „Vinerea e ziua lui Hudri. Atunci e în slujbă. S-au înțeles de la comună – sunt vreo trei ani – să-l încredințeze pe el cu amarul de dare ce trebuie să plătească, vreo trei care țigănești, care aveau și ceva avere și nici nu se mai țineau, în gândul lor, de neamul lui Faraon.”; „Sâmbăta Hudri merge totdeauna la oraș. E târg de săptămână și el niciodată nu poate lipsi, deși nu târguiește nimica. Da-i place să se poarte gătit printre oameni, să-i deie străinii binețe, crezându-se vreun diac de la biserică. Îi place lui să-și poarte nasul sus, printre mulțimea aceea de oameni.

Un străin, care l-ar cunoaște mai așa în fugă, ar crede că-i un smintit în toată forma. Dar nu-i. Toate patimile omenești le are: clevetitor, mândru, pizmăreț, cu nasu-n vânt, și mai presus de toate leneș.”

Bogată și plină de nuanțe, arta portretului lui Agârbiceanu se desăvârșește stilistic prin chiar numele personajelor: Bologoaie, Fefelega, Vârvoara, baba Măia, Dan Jitarul, Ionu Bodii, Culița, Gruia, Angheluș, Melentea, Ghiuțu, Teleguț, Prăginel, Hudri. Sugestia lor muzicală face parte din tehnica plasticizării, pe aceeași linie de bază a viziunii epice.

Viața românească, nr. 4, 1957

DESPRE STILUL ISTORICULUI IORGA

Natura temperamentală, caracterul pasional, spontaneitatea și elementaritatea literaturii lui Nicolae Iorga au fost adeseori subliniate, așa cum valorile literare ale operei sale s-au realizat în lucrări dramatice, memorialistice, oratorice, publiciste și științifice deopotrivă. E adevărat însă că duhul proteic și haotic totodată, al unei vaste opere, a împiedecat pe contemporani, în ciuda intuițiilor critice memorabile cu care E. Lovinescu și G. Călinescu au definit-o, să-i precizeze sensul estetic și semnificația literară și să-i identifice structura artistică. Om de știință cu realizări în domeniul literaturii, ce țin mai degrabă de felul personalității, decât de ostenele veleitarului, N. Iorga seamănă în această privință cu Renan, romancierul, memorialistul și dramaturgul platonician și, asemenea celui care profetiza asupra *Viitorului științei*, a convertit beletristic numeroase pagini din operele sale teoretice. Desigur, deosebiri între cei doi scriitori sunt totuși considerabile și ajunge să comparăm stilul fluid și simplu al lui Renan cu stilul întortocheat și spasmodic al lui Iorga, pentru a ne convinge de aceasta.

Cum preocuparea pentru istorie este esențială spiritualității lui N. Iorga, lucrările sale de ordin literar apărând ca fericite derivații ale acestei fundamentale înclinări, nu poate fi lipsită de interes încercarea de a urmări valorile estetice ale creației lui mai întâi chiar în zona operei istorice, unde ele se oferă în stare brută ca să spunem așa. Descifrând, deci, stilul scriitorului Iorga în paginile istoricului, vom izbuti, poate, să ne apropiem mai lesne de artist, adică de un spirit care ia contact cu lumea pe cale estetică. Firește, perspectiva întregului efort creator al scriitorului nu

trebuie să lipsească nici o clipă din această întreprindere, fie doar și implicit, și astfel ni se impune de la bun început constatarea că, deși viziunea teoretică a lumii, proprie omului de știință, presupune în primul rând o cât mai mare economie și rigoare a mijloacelor expresive, de natură ascetică, – la N. Iorga stilul istoricului este mai spontan, mai senzual necontrolat decât al literatului. Mai multă ordine stilistică și – ceea ce ni se pare cu deosebire grăitor – mai mare claritate expresivă găsim în versurile dramei *Sfântul Francisc*, ca să dăm un exemplu ales la întâmplare, decât în paginile *Istoriei românilor*, în care „inspirația” stilistică joacă mare rol. E ca și cum tumultul personalității istoricului s-ar fi calmat în exercitarea creativității literare pure. Căci există la acest geniu diform, fascinant monstruos prin personalitatea sa exacerbată, o sete de formă, de echilibru și seninătate atât în sens subiectiv cât și obiectiv, sete niciodată cu puțință de astâmpărat din cauza imposibilității omului de știință Iorga de a se situa în planul teoriei. Problemele aici abia atinse cer, de bună seamă, a fi aprofundate, noi mulțumindu-ne deocamdată să le semnalăm, așa cum cele câteva observații asupra stilului literar al criticului Iorga nu sunt decât preliminarii la mai temeinice analize. Am parcurs doar paginile unui volum din *Istoria românilor* (IV, *Cavalerii*), spre a atrage atenția asupra câtorva valori stilistice specifice marelui scriitor.

În scrisul istoricului Iorga arta evocării se reduce uneori la epitete pline de subtilitate morală, precum în următoarea caracterizare: „molăul prinț polon Vladislav” cu „leneșă-i bunătate fără margini” (p. 220); ori expresii metaforice nu mai puțin evocatoare: „coviltirul de zăpadă trecătoare al suzeranității turcești” (p. 415). De altminteri, evocarea poate fi obținută fie prin simplul ton narativ popular, nu fără literaturizantă afectare: „Era prin aceste locuri o familie de boieri bogați, «Ganguroaia cea bătrână» fiind pomenită în documente, și astfel boierul Gangur, cu nume de dulce pasăre de aur, fu cel dintâi pârălab al acestui Orhei, strajă în calea tatarilor” (p. 154), unde farmecul vine din

intercalarea științificei referiri la documente; fie printr-o rafinată caracterizare: „Însă din 1452 Sultanul tânăr, care se gândea numai la măreția și la prestigiul Constantinopolului, începuse lupta cu Împăratul Constantin Paleologul și, după o eroică rezistență, acest Constantin al pieirii murind el însuși pe ziduri, cetatea împărătească ajungea în mâinile lui Mahomed al II-lea” (p. 108), unde atributul genitival „al pieirii” dă rezonanțe romantic-tragice stilului istoric și unde muzica gerunziului se transmite parcă și celorlalte cuvinte din jur. Un eveniment care simbolizează o dureroasă trăsătură a istoriei noastre medievale este sugerat în stil rapid, concentrat, de sacadate apoziții: „În mart un domn nou sosia, fiul, ostatec la Constantinopol, al lui vodă Vladislav: Moise, și în april el era în scaun” (p. 334); tot cu simplitate și concentrare fiind sugerat și *golul istoric*: „Căci, de mult, nici o oaste ungurească din Apus nu venise la Dunăre, unde *cavalerul cruciat* căzuse” (p. 21) – sublinierea din text aparținând lui Iorga.

Portretul este când succint: „Maximilian, puiul de Chesar, cu nas de vultur și lungi plete negre crețe” (p. 221), când complicat, asociativ, cu digresiuni, ca cel al lui Alexandru cel Bun: „Un om de măsură și socoteală, care se servește de fiecare, dar nu se dă nimănui. Din vechiul «maramurășenism» el s-a desfăcut, devenind, din prezident al boierilor de o samă cu el, din *primus inter pares* cu tovarășii cuceririi inițiale, cum fuseseră baronii normanzi în Anglia supt Gulielm Cuceritorul și primii lui urmași, autocrat supt influența bizantină, pe care singur el, nu și domnii munteni contemporani, a simțit-o și a primit-o, până și la pălăria, asemenea cu a împăraților constantinopolitani, pe care o poartă.” (p. 35) După această prezentare politică, introdusă prin notele morale din prima frază și încheiată cu amănuntul vestimentar, urmează, mai încolo, încadrarea omului în destinul personal, a monarhului în descendența sa dramatică și istorică, „această maică bună și sfântă a Moldovei” din final potențând afectiv până la extrem epitetul cu care domnitorul Alexandru a rămas în istorie: „Într-o nouă căsătorie, cu Marina, mult mai tânără decât

dânsul, el găsisese o fericire casnică pe care n-o tulbura gândul că, mânați de împărecheri boierești, se vor încăiera pentru o așa de frumoasă moștenire Iliș, fiul legitim, și odraslele iubirilor lui ascunse, fiii pe cari el nici nu-i citează în mărturia documentelor sale. Cu gândul împăcat își termina această mare domnie de temei, lăsând ca învățătură acea moldovenească socoteală, de care instinctiv vor fi stăpâniți toți domnitorii și toți oamenii politici pe care-i va da românimii, muncitori și feriți de zgomotul zadarnic și de cutezătoare aventuri, această maică bună și sfântă a Moldovei“ (p. 37); sau, în sfârșit, în stil oratoric, vibrant, portretul moral-politic al lui Ștefan cel Mare, în cadrul românității: „Dacă prin cavalerism se înțelege bravura de la Nicopol sau sfidarea sorții de la Varna, el n-a fost, într-o epocă de cavalerism, un cavaler, dar, dacă un cavaler a fost Ioan Hunyadi, nimeni nu i-a fost mai asemenea dintre urmași decât domnul Moldovei, prin buna pregătire, prin curajul de a înfrunta riscul, prin disprețul față de moarte, dar fără nimic din periculoasa pasiune a aventurii...“ (p. 251) și: „Pentru partea cavalească a ființei sale, pentru care mai ales se prețuiau atunci oamenii, a primit laude mari și de la Papi, de la scriitori deprinși a imita frazele marilor romani, cari însă aveau și fapte de aceeași valoare, dar pentru partea cealaltă, pentru jertfirea a ceea ce personal i-ar fi adus o și mai mare glorie, numai să nu i se vatăme țara, pentru aceasta bătrânul răzeș supt căciulă de ostaș n-a căpătat decât recunoștința nemuritoare a neamului său, care, neputându-l sfinți în biserici, l-a înălțat cu mult peste ființa omenească, în neconținut spornica poezie a legendei.“ (p. 252)

Plin de patos, dar susținut de ecourile morale pătrunzătoare, ca de un concret caloric al spiritului, acest stil romantic poartă reminiscențe din retorismul eminescian al *Scrisorii a III-a* (aceiași idealism etic, aceeași înflăcărare în fața personajelor și faptelor trecutului, care, transfigurate verbal, devin colosale și totuși păstrează din real huma generică a apartenenței la „neam“, aici „bătrânul răzeș, supt căciulă de ostaș“, acolo „un bătrân atât

de simplu după vorbă, după port“, audibile mai cu seamă atunci când în text răsare numele lui Baiazid: „În acest an 1422, Sultanul începuse asediul Constantinopolei, întorcându-se și astfel la politica lui Baiazid, care voia să se așeze în capitala, splendidă încă, a Imperiului roman de Răsărit. Ce-i erau lui aceste depărtate locuri? Zvonurile de o nouă năvălire, care pătrunseseră până în Prusia, se dovediră fără temei.“ (p. 15); din retorismul lui Delavrancea, când evocă lumea dramatizată în *Apus de soare*: „Ștefan atacă viteaz în mijlocul unei nobilimi care știe că merge la moarte, dar nu se sfia de dânsa. El nu era însă de sama, nu atât a spahilor călări, cât a minunatei infanterii ieniceresti. Numărul celor care căzuseră se cuprinde într-un lung pomelnic de eroi; bătrâni și tineri se prăbușiră în adâncul aceluia codru fatal: Stanciu cu fiul Mârzea, Vornicul Bodea, Pașcu, pârălabul de odinioară al Chiliei, Ivașcu al Hrinței, Șteful al lui Isac, Spătarul Mihai, Iuga Postelnicul, Dajbog, atunci pârălab acolo chiar, la Neamț, Baru Stolnicul, Comisul Ilea, Huru și mulți alții.“ (p. 188) Iată chiar și reminiscența interludiului epistolar din *Satira a 3-a*: „Dar, în loc să fie la Munteni un trădător de care Hunyadi să se ferească sau pe care să voiască a-l pedepsi după cuviință, un prieten al turcilor sau un mișel care să fugă de lupte, vedem, dinpotrivă, pe Vlad-vodă întovărașit de fiul lui cel mai mare, Mircea cu 5.000 de oameni și două tunuri, urmărind de pe mal luptele ce se dau și, prevăzând în succesul lor și o mare ușurare și înțelesuri pentru țara sa, ajutându-le după puteri, nu fără a măcelări pe Turcii dușmani de mai nainte. Ai lui dau foc cu chiote tunurilor apusene și le încarcă așa de mult încât crapă, sfărâmând și rănind în jurul lor, în timp ce boierul bătrân care crește pe fragedul fiu de domn lămurește, arătând cu degetul, de pe malul stâng, locul exact unde cu jumătate de veac înainte creștinii veniți din aceleași țări străine pierduseră lupta de la Nicopol.“ (p. 87)

Uneori, în spontaneitatea sa, acest stil, cu perioade meandrice, formate din aglomerări de circumstanțiale și relative, apare stufoș și încălțit, și totuși pulsând de o viață bogată, seis-

mogrof al temperamentului spectaculos al autorului, al psihologiei lui complicate, cu timidități ciudate și adânci (consemnate și în grafia cu s în loc de z a numeroase cuvinte ca „frasă“ și „desastru“ etc.), cu izbucniri vehemente, cu fulgerări și duiosii, cu dragoste și ură, aruncând osânda cuvintelor asupra faptelor istorice și a făptuitorilor lor, cu pătimașă iubire de țară, cu iritabilă demnitate, cu bătrânească înțelegere a neputinței omenești, cu naivă stupoare în fața tragicului uman, cu ochiul spiritului lacom deschis spre faptele de cultură, cu degetul întins spre chipul și duhul personajelor care populează istoria. Iată această proză istorică în sinuozitatea, în vitalitatea ei fizică și morală: „Câteva povestiri, pe care le va prefăce apoi, în cea mai strălucitoare formă arhaisantă a Renașterii, italianul mutat în Polonia, concetățeanul lui Pippo, Philippus Callimachus, un Buonaccorsi, povestiri, dintre care una, tot a unui italian, Andrea di Palagio, ne arată în ce fel s-a dezvoltat lupta care era ca și câștigată, când, repetându-se greșelile de la Nicopol, pe care singur Vlad-vodă le-ar fi știut arăta, bălanul Vladislav se aruncă puțin înconjurat de oameni ușori, asupra elementului celui mai resistant al unei armate admirabil organizate. Calul alunecă, și un ienicer, aruncându-se, tăie acest cap frumos fără a ști al cui este. Recunoscut și pus în vârful unei sulii, el înseamnă simbolul însuși al unei complete înfrângeri, pe care o urmă disolvarea disperată a unei puternice oștiri, sigură că nimic nu poate să-i reziste. Scopul marelui asalt al grupului polon fusese să arate că biruința e a regelui însuși și, pe lângă aceasta, nu a mănunchiului de români adus de voievodul ban, ci al acestei mândre nobilimi pe care nenorocitul rege o adusese din țara lui de origine. Neputincios, Hunyadi privi, cu moartea în inimă, neînchipuitul desastru.“ (p. 82)

Fără îndoială, la N. Iorga stilul servește viziunea faptelor istorice, cu lumina și umbra lor, el redă multilateralitatea și perspectivitatea lucrului istoric. Într-o frază, nu prea mare, cu jocul tulburător între ironie și respect, iscat prin epitetul „pios“ (e vorba

de Vlad Călugărul), cu inversarea ordinei propozițiilor, prin așezarea relativelor înaintea substantivului de explicat, se creează un straniu efect de perspective răsturnate, ca în pictura primitivă sau cea modernă: „Pe când pioasa persoană voievodală din București își aducea aminte astfel de ce făcuse fratele său Țepeș, Belgradul era apărat de cine mai rămăsese pe lângă Bathory, despre care nu se mai vorbește, din vechea tabără creștină, Pavel chenezul“ (p. 223). Fraza poate, așadar, să redea, prin construcția ei (subiectul principal așezat la coadă), caracterul dubios, perfid, al unei acțiuni istorice: „Pe când se credea la dâșii că regele are 120.000 (!) de războinici, că a asediat Chilia și Cetatea Albă, care sunt foarte bine apărate, iar von Tieffen nu se găsea decât la Liov în ziua de 25 ale lunii, când afla că muscalii au năvălit în Lituania, ceea ce aduse o retragere imediată de trupe, își urma drumul, nesigur și din ce în ce mai bănuir de veghetorul moldovean, regele Ioan Albert“ (p. 230). Prin dizlocarea principalei și inserarea unor structuri complexe de subordonate, se deschide perspectiva reală și multiplă a faptelor istorice aparent neînsemnate, dacă sunt luate în sine, dar cu niște consecințe ulterioare, ca în această modestă, într-o mai vastă și mai importantă conexiune de evenimente și stări istorice, intrare a lui Ștefan în istoria Moldovei și a Europei: „Atunci de la sine, fără vreun îndemn, din această lume ungurească unde abia cursese sângele lui Ladislau Hunyadi și nesfârșite greutăți erau să stee în calea lui Mateiaș, ales rege de o parte numai a unei nobilimi sătule de improvizații valahe, pe când un întreg partid rămânea credincios lui Frederic de Austria, rege al romanilor, care nu și-a părăsit niciodată drepturile asupra Coroanei Ungariei – Mateiaș el însuși creându-și drepturi și asupra Austriei și fiind sortit să moară la Viena –, Vlad scoase din adăpostul unde va fi stat de mai multă vreme, coborându-se poate chiar de la bătrânul «Iancu-vodă», de care fusese legat tatăl său, Bogdan, pe tânărul care era să fie Ștefan cel Mare și-l trimise cu ceva oaste de-a lui ca să-și ia scaunul în stăpânire“ (p. 119), unde adjectivul pronominal nehotărât „ceva“, cu sens cantitativ restrâns de „un pic“, e strivit sub greutatea istorică a

restului perioadei. Alteori, istoria trăiește, cu viii și morții ei, în patosul cu care istoricul descrie monumentele: „După ce se înălțase locașul cu puternicii stâlpi de piatră în pronaos, cu înguste ferești oblice, în turle, cu brâul și plăcile sculptate, de formă armenească, pe linii înălțate peste măsura obișnuită în Serbia, înfățișă, alături de sfinții închinărilor obișnuite, pe însuși ctitorii, în veșminte împărătești, cu înaltele coroane pe cap, ținându-și strânși în falduri copiii, dintre care fiii Leon și Petru nu trăiră, pe când împrejur se întindea strălucita frescă a vechilor domni, de la Mircea, în haină de viteaz apusean, până la ginerele lui Băsarabă, Radu, cu masiva față pătrată și mustățile lungi, grele, plecate. Același pictor va fi lucrat și la zugrăveala bisericii din Deal, despre care biograful fostului patriarh Nifon, cu deosebire onorat de Băsarabă, care puse să aducă moaștele celui plecat din Țara Românească pentru căsătoria surorii lui Radu cu Bogdan cel despărțit de soție, spune că e datorită acestui evlavios urmaș. Legăturile de artă ale domnului cu așa de alese aplecări mergea până la Veneția, și în chiar anul morții lui vedem pe un Coman și un Oprea vistierul, care se întorceau de acolo“ (p. 291); sau agitația umană în vârtejul istoriei – prin care însăși construcția prin frângeri a perioadei pare să-l sugereze – sfârșindu-se o dată cu ultimele cuvinte ale acesteia, într-o piatră de mormânt: „Iar orbirea lui Danciul, – orbire poate nedesăvârșită, și atunci el ar fi pretendentul jertfit ca pedeapsă, în cele mai crunte împrejurări, de răzbunarea lui Vlad Țepeș, fiul celui mort în 1447, – s-ar datora altei tabere boierești, care a reușit să așeze pe un alt bastard al lui Dan, pe acel Vladislav, fiul lui Dan, și el fugăr în Ardeal, supt aripele lui Hunyadi, în Săreni, la 20 iulie din acest an, fără alt gând decât să se așeze la Brașov, care după ce va asista la cea de-a treia expediție balcanică a lui Hunyadi, va muri pe urmă și se va învrednici de o înmormântare creștinească în acea biserică de pe dealul cu vii deasupra Târgoviștei, Sfântul Nicolae din Deal, unde și astăzi i se vede piatra de mormânt în formă de sicriu, cu o așa de frumoasă inscripție slavonă.“ (p. 91)

Lungi, copleșite de relative ce se succed ca într-o vorbire monologală, perioadele acestea răsfrâng deopotrivă monomania spirituală a omului Iorga (n-are seamăn decât narcisismul liric fundamental al filozofiei și dramaturgiei blagiene), gândirea lui stufoasă și plastică, răspândită pe orizontală, plăcerea lui de a privi și domestic și aulic scena istoriei, simpatiile lui istorico-politice (aici, simpatia față de sârbi), sensibilitatea lui epică și dramatică în considerarea faptului istoric: „În momentul când bătrânul trup chinuit se cobora în gropnița de la Putna, Radu-vodă Munteanul, un om îndrăgit de clădiri frumoase, care va ridica într-un stil influențat de tradițiile sârbești ca și de sculptura venețiană noua mănăstire a Sfântului Nicolae din Deal cu viile de-asupra Târgoviștei, se gătia de o nuntă care trebuia să-l lege de acea lume de la sudul Dunării, cu care relațiile de tot felul, și bisericești, – cu adăpostirea patriarhului mazil Nifon și cu primirea ca mitropolit a lui Maxim, cu dinastia sârbească răsturnată de turci și aruncată în pribegie, cu tiparul adus de la Cetinie, unde fusese un ucenic al Veneției, – și de familie erau să fie tot mai strânse, concentrând, pe un timp, dincoace de apă, viața sufletească a slavilor balcanici, de la care și pentru Moldova, prin Scaunul de la Peci, Ipecul Turcilor, a venit la un moment binecuvântare episcopilor. Fata lui Vlad-vodă Călugărul, care luase pe logofătul Staicu, avea un fiu, Pârveu, numit după acel boier din Craiova, leagăn de noi, bogați și puternici feudali, legați de neamul urmașilor lui Dan, care făcuse în ultimul timp să se vorbească de dânsul în Ardeal, și acest tânăr boier luă în căsătorie, prima înrudire cu Brancoviceștii, pe fata celui Dimitrie Iacșici, odată luptător, alături de Țepeș, contra Turcilor în Bosnia, care stătea în același Ardeal, unde fiul său va avea un rol sângeros în luptele dintre pribegii munteni“ (p. 256) – și găsim, aici, prin asociații arborescente, o foire de duhuri istorice, un freamăt viu, stârnit de simpla enunțare a faptului că Radu-vodă se pregătea să meargă la nunta tânărului boier Pârveu din Craiova cu fata viteazului sârb Dimitrie Iacșici. Această sensibi-

litate permite istoricului să reconstituie cu desăvârșită măiestrie, într-o proză somptuoasă și totuși nu lăncedă, ci dramatic zguduită în tainețele ei, profilul destinului omenesc, ca întruchipare voioasă: „Doamna nu fusese lăsată să-și întovărășească fiul, care se stinse acolo între străini. Într-o icoană sârbească, înfățișând după normele artei occidentale trupul pe brațele maicii sale al Mântuitorului, Despina făcu să se zugrăvească însăși cernita sa ființă purtând pe brațe copilul încoronat, care nu mai era acum între cei vii. După aceea, măritându-și o fată, Ruxandra, cu noul domn Radu, ea participă, cum vom vedea, la lupta creștină a lui. Mulți ani de zile rătăcise în Ardeal, unde, luând veșmântul de călugăriță și schimbându-și numele în Platonida, mai trăi câțeva vreme, apoi un cleric care o cunoscuse în zilele bune, Anania, ajuns Mitropolit al Țării Românești, îi aduse trupul pentru a i-l pune alături de al soțului, de ale fiilor, morți fragezi, Ioan și Petru, și de al uneia din fiice, Stana, care fusese, cum vom vedea, doamnă a Moldovei.“ (p. 319) Căci plasticitatea viziunii lui nu se restrânge la decorativ, ca în descrierea atât de frumoasă și de evocatoare, de altfel, a mănăstirii Putna: „Nu numai în coloarea cărămizii acesteia lucii, de o nemuritoare dăruire, era acea polihromie, pe care neamul nostru o iubește așa de mult puind-o în măiestritele țesături ale satelor sale, dar la întâlnirea arcelor se înfingeau câte trei discuri de smalt, galbene, brune, roșii, albastre, verzi, înfățișând animale ciudate, zmei cu trup de leu, cu aripi de vultur și cu cap încoronat, corespunzând în originea lor asiatică, trecută prin Caffa genoveză, străvechilor reprezentări asiriene, sau și numai stema țării“ (p. 156); ori redarea unui tratat (de la Adrianopol, cu Turcii, 1452): „Prin el, Mohamed al II-lea, căruia-i umblau prin cap gânduri cu mult mai mari decât o răfuială cu ungurii și câstiguri la Dunăre, intitulându-se: «cu mila lui Dumnezeu mare domn și mare emir, sultanul Mohamed-beg, fiul marelui domn, emirul sultan răposatul Murad-beg» și invocând pe profet, versiunile *Coranului* și cei o mie și unul de talmăcitori ai lui Mohamed, jurându-se pe sufletul bunicului și tatălui, pe al

lui și pe capul lui și al fiilor, pe trupul său însuși, făgăduia lui Ioan și baronilor unguri liniște pe trei ani. În pace se cuprindea, pe lângă Ragusa și despotul Gheorghe, cu privire la care mediatorul, care e și martor cu voievodul Vuc și încă un sârb, se dau toate asigurările și «Chilia și ce se ține de dânsa», «cetățile începând de la Severin, cea dintâi la Dunăre», fără ca de o parte și de alta să se clădească noi întărituri pe linia marelui râu“ (p. 106); ori, în sfârșit, repovestirea în colorit și linii de miniatură persană a scenei siluirii lui Radu cel Frumos, cu portretele fizice contrastante al celui pângărit și al cruntului Vlad Țepeș: „Radu era încă frumos, de acea frumusețe care vrăjise pe Mohamed, și Chalkokondylas povestește odioasa scenă a fiului de domn apărându-se cu sabia de poftele Sultanului, și rănindu-l pentru ca apoi să se ascundă în frunzișul unui copac; nu putuse scăpa de rușinea pângăririi, și de aceea stăpânitorul său și-l alesese, dându-i solemn steagul roșu cu margini de aur, asemenea cu aceea, roșie, bătută cu mărgăritare, isprăvind cu un surguciu prins în floarea de pietre scumpe, pe care o poartă, în frumosul portret din castelul Ambras, Vlad însuși, slab, întunecat, cu ochii rotunzi, enormi. Acela pe care, cu admirație, dar poate și în batjocură, ai țării îl numise «cel frumos» iar Vlad rămase cu porecla Țepeș, nu era însă, cu cât își putea aduce aminte din zilele când fusese român, un om care să poată conduce o țară...” (p. 142); ci chiar în admirabila consemnare istoric-românească a spiritului de aventură: „Căci de mult cavalerismul lui Ștefan cel Mare, al lui Bogdan, care-și caută mireasa în fruntea oștilor și moare cu fața la tătari, al lui Ștefan cel Tânăr, oferind oricui alianța contra Turcilor, chiar al lui Petru când se aruncă, la Feldioara, cu succes, la Obertyn, cu pagubă împotriva unui dușman care putea fi biruit prin alte mijloace, e pe sfârșite“ (p. 428); sau în intuirea, tot plastică și tot epic-dramatică, a românescului în istorie: „Românește se explică și învinuiește Ștefan cel Mare, deși cuvintele sunt latine, la întâlnirile cu trimișii polonezi sau lituano-ruși ai regelui de peste Nistru; românește fulgeră, trăsnește și plânge

Petru-vodă, căruia i-au zis, pentru spânia lui, Rareș, românește se umflă de mândrie și aruncă săgețile unei firi crunte Mircea, care fusese un «Cioban» (p. 438).

Întoarcerea în trecut fiind la Nicolae Iorga o consecință a vocației sale romantice, viziunea acestui trecut istoric constituindu-se primordial estetic, și nu teoretic, putem cuteza afirmația că fragmentele de proză artistică citate, deși reduse ca număr față de totalitatea opului din care au fost extrase, sunt esențiale, sunt originare, nu numai că exprimă adânc personalitatea spirituală a autorului lor, dar opera omului de știință Nicolae Iorga este într-un fel flora dezlănțuită din atari sâmburi prețioși. Căci poligraful tentacular care a fost dramaturgul și memorialistul, savantul și gazetarul, rămâne pentru noi și pentru veacurile viitoare, înainte de toate, un artist a cărui operă trebuie pusă în lumină, explorând cu răbdare ținuturile încă virgine ale acestei poligrafii, pentru ca sute și sute de pagini măiestrite să fie astfel strânse laolaltă, și să ne redea, pur și mai intens strălucitor, rodul străduințelor marelui scriitor român Nicolae Iorga.

Gazeta literară, nr. 48, 1965

REALISM ȘI FERVOARE FORMALĂ LA PAVEL DAN

Contribuția ardelenilor la proza noastră epică e nu numai masivă, dar și continuă, încât evoluția ei are semnificațiile unui adevărat proces istoric, ale cărui linii de forță străbat întregul și îi dau unitate. Iar stilul prozatorilor ardeleni este purtătorul unui bogat material de observație a vieții, valorile lui așteptând să fie așezate într-o mai dreaptă lumină. Poate tocmai adevărul și intensitatea vieții ce se comunică prin scrisul povestitorilor din Ardeal, într-o vreme când proza românească nu s-a definitivat încă, ci luptă cu limite istorice firești, ale puterii de expresie a limbii și cu ispitele marilor viziuni epice, determină caracterul greoi al stilului, care uneori e inegal până la monstruozitate, pătruns de acea inerție specifică urnirii începutului.

În *Mara* lui Slavici, care rămâne încă – poate – unicul nostru roman de dragoste valabil în toate dimensiunile lui, erosul apare ca o fatalitate primară, urmărit de autor de la cele mai fine simptome până la irumperea sa totală – într-o construcție epică durabilă. Utilizând mijloace de expresie simple, denudate, aservite în mod deplin narațiunii, Slavici izbutește să transmită prin proza sa un mesaj liric ce vine dintr-o zonă profundă. Din inerțiile prozei, care nu rămân totuși străine de poezia vieții, se degajă lirismul existenței umane însăși. Într-un mic tablou autumnal din *Mara*, *stimmungul* adâncurilor umbros lirice străbate până la tărâmul clarității, al explicitului: „Dimineața a căzut bruma groasă, iar înspre amiază, soarele a risipit ceața și cerul s-a înseninat. Era una din zilele de toamnă, în care mereu îi vine omului să plângă. Prin văzduhul curat și proaspăt fluturau, căzând alene spre pământ, lungi fire de păienjeniș, iar de pe duzi

se scuturau din când în când frunzele brumate“. Propoziția subliniată de noi conține, ca o esență limpede, simțământul tainic din care Slavici a creat frumoasa scenă nocturnă din vie, în romanul său, ori în nuvela *Pădureanca*, scena plimbării cailor prin curte (rivalitatea erotică dintre Iorgovan, stăpânul, și Șofron, sluga), sau, în fine, cea a secerișului, în care dialogul dintre Iorgovan și Simion are o măreață simplitate. La o analiză formală mai adâncă, n-ar fi lipsită de importanță observația că stilul lui Slavici seamănă cu exprimarea unui om gătit de emoția pe care limbajul nu o poate cuprinde. Fără îndoială, descrierea peisajului din *Moara cu noroc* rămâne extrem de săracă artistic – și totuși perspectiva epică ce se deschide e impunătoare: „Cât țin luncile, ele sunt pline de turme de porci, iară unde sunt multe turme, trebuie să fie și mulți păstori. Dar și porcarii sunt oameni, ba între mulți, sunt oameni de tot felul, și de rând, și de mâna a doua, ba chiar și oameni de frunte.

O turmă nu poate să fie prea mare, și așa, unde sunt mii și mii de porci, trebuie să fie sute de turme și fiecare turmă are câte un păstor și fiecare păstor e ajutat de către doi-trei băieți, boitarii, adeseori și mai mulți dacă turma e mare. E dar pe lunci un întreg neam de porcari, oameni care s-au trezit în pădure la turma de grășuni, ai căror părinți, buni și străbuni tot păstori au fost, oameni care au obiceiurile lor și limba lor, păstorească, pe care numai ei o înțeleg“. Stilul greoi, împiedicat în repetiții, în aglomerările cantitative izbitoare pentru imaginația omului simplu, crește parcă din pâcla acelei misterioase, obscure limbi pastorale, primitivă și arhaică, stăpânită încă de duhul pământului din care s-a desprins dintâi.

Și totuși mai greoi scrie uneori Agârbiceanu, a cărui proză cunoaște nu rare momente de virtuozitate stilistică. Dar nu atât jocul surprinzător între expresia urâtă și cea splendid revelatoare este caracteristic lui Agârbiceanu, cât diversitatea de forme, pe o gamă ce urcă de la miticul popular la realismul cel mai evoluat, la *Păscălierul* și la *Popa Man*.

Cenușiu și monocord, stilul lui Liviu Rebreanu păstrează inertțiile lui Slavici, fără a cădea însă vreodată în inexpressivitatea ocazională a lui Agârbiceanu – probantă e alăturarea pe care o face Tudor Vianu între anumite peisaje din *Arhanghelii* și analizele autorului *Pădurii spânzuraților* – dar și fără a atinge poezia acestuia, ori bogăția formelor lui stilistice: Rebreanu e la egală distanță atât de lirismul fundamental care se comunică prin narațiunile lui Slavici, cât și de prospețimea mitică, diversitatea și finețea viziunii din povestirile lui Agârbiceanu; el e rece și modern (modernitate tributară în bună parte naturalismului), iar stilul său, dacă nu are frumusețe, are în schimb eficiență, slujind o mai evoluată, mai exactă putere de observație și de recreare a vieții. Lipsite de fantezie sunt imaginile în această zugrăvire de anotimp din *Ion*: „Vremea se dezmoțea. Iarna, istovită ca o babă răutăcioasă, se zgârcea mereu, simțind apropierea primăverii din ce în ce mai demnă. Haina de zăpadă se zdrențuia dezvelind trupul negru al câmpurilor“ – însă ele se pierd în curgerea cenușie a narațiunii, nu-i contrazic obiectivitatea; așa cum săracă e comparația pe care scriitorul o încearcă spre a exprima sentimentul înstăpânirii lui Ion în pământuri: „Acuma, stăpân al tuturor pământurilor, râvnea să le vadă și să le mângâie ca pe niște ibovnice credincioase“. Chiar atunci când într-o imagine: „...gloanțele ce pocneau în răstimpuri rare ca niște țipete ascuțite, cutremurând durerile înălțate și amortite în văzduhul posomorât“ (*Îțic Ștrul, dezertor*), după comparația deloc relevantă urmează o figurare mai nuanțată, în abstract, efectul nu este deosebit. Cine poate, totuși, să nu ia în considerare că acest stil poartă substanța vieții autentice și reale a literaturii lui Liviu Rebreanu? Că acest stil este eficient, contribuind la soliditatea arhitecturală a întregului epic?

Opera restrânsă, dar prețioasă a lui Pavel Dan urmează direct tradiția epicii ardelenе, în primul rând prin realismul viguros al celor trei sau patru nuvele închinată lumii satului românesc de dincolo de munți, nuvele care asigură autorului lor



un loc în istoria literaturii noastre. Dacă însă puterea de obiectivare și bogăția de viață a realismului său îl leagă de înaintașii lui transilvăneni, perspectiva din care Pavel Dan îmbrățișează realitatea de el zugrăvită – se schimbă. Ca și Slavici, Agârbiceanu și Rebreanu, autorul lui *Urcan Bătrânul* manifestă un interes nemijlocit față de fenomenele vieții în totalitatea ei, față de omul ca realitate biologică, psihologică, morală și socială; pentru a se arăta interesat, în sfârșit, de realitatea ca epifenomen, în cultură. Iată de ce conștiința lui artistică, dublată de experiența etnografică a folcloristului, trece dincolo de moravurile și aspectele naturale ale mediului rural, pentru a semnifica omul de la țară în tradițiile, obiceiurile, riturile și credințele, în tainicele lui aspirațiuni ancestrale. Am spus a semnifica omul, căci în literatura lui Pavel Dan tradițiile, obiceiurile, credințele nu sunt prezentate independent și exterior, ca un material documentar, ori ca fundal pitoresc și decorativ, ca un mijloc de a da culoare locală, ci ca o nouă posibilitate de a cunoaște omul chiar în intimitatea lui obscură, enigmatică, rezervată. Sondajul spiritual unic, pe care scriitorul îl operează cu ajutorul materialului tradiției și eresurilor, își vedește sensul din faptul că Pavel Dan surprinde în mod predilect omul riturilor și credințelor arhaice, cu prilejul momentului esențial al nașterii (*Copil schimbat*) sau cu ocazia supremă a morții (*Înmormântarea lui Urcan Bătrânul, Priveghiul, Zborul de la cuiib*); interesul său nu se îndreaptă însă spre reacția omului în fața propriei sale morți, ca act strict individual, ci față de fenomenul morții în general, ca manifestare secundă, obiectivă, în ritul înmormântării.

Dar scriitorul realist, în a cărui viziune realitatea se dublează cu un nou strat de semnificații, Pavel Dan recurge, în proza sa, pe de o parte la mijloacele stilistice proprii realismului, iar pe de alta, la mijloacele care i se par mai adecvate acestor semnificații și care derivă din cultul pentru formă al vremii. Relevând importanța fantasticului popular în scrierile celui căruia i-a fost întâiul cercetător de seamă, criticul Ion Chinezu a

intuit de fapt întâlnirea, pe plan stilistic, dintre realism și estetism la Pavel Dan, căci a legat întrebuițarea acestui element folcloric de numele poetului Adrian Maniu.

Stilul lui Pavel Dan poate oferi exemplul celui mai autentic realism: „Era după cărat, târziu, de cules nu se apucase încă nimeni, dar porumbul cu frunzele verzi era aproape copt. Toamna, cu ploile nesfârșite, cu noroi și neguri, nu venise încă. Într-amiezile erau tot ca în dricul verii, numai serile și nopțile luminate de lună, ca ziua, erau lungi și răcoroase”. (*Urcan Bătrânul*) Tot ca în această statică descriere a anotimpului, căreia doar mai mult ca perfectul intervenind de două ori (nu se apucase, nu venise încă) și participiul trecut (luminate) în monotonia imperfectului repetat simetric (era – era: erau – erau) îi dau profunzime și *stimmung*, — static, realist e și tabloul țăranilor veniți la înmormântare și care, în așteptarea ceremoniei și a împărțitului colacilor, s-au așezat la umbră, în ogradă: „Unii – și aceștia erau cei mulți – se tolăniseră pe spate la umbra salcâmlor înalți de după casă. Nepăsându-le de mirosul de mort ce ieșea din casă prin ferestruia deschisă în dreptul lor, cu pălăriile de paie, vechi, înnegrite de vreme, puse pe ochi, dormeau fără griji. Stând întinși, cu mâinile aruncate alături, izmenele li se sufulcaseră, și între ele și obiala murdară de opincă se vedeau bucăți de picioare păroase, murdare. Câteva muște mari, zbârnăitoare, treceau de la unul la altul, pișcându-i de mâini, de ori unde rămânea un petec de trup descoperit. Prin somn se clătina un umăr, se zgârcea un gât, un picior”. (*Înmormântarea lui Urcan Bătrânul*) În primul citat, pigmentul realist e dat de observația cu privire la cules și la porumb, pe când în al doilea întreaga notație a amănuntelor (mirosul de mort, izmenele, obielele, urâtenia picioarelor păroase și murdare, reacțiile în somn ale oamenilor pișcați de muște) servește conturării exacte a realității. Când în acest stil intervine imaginea, elementele ei sunt, în mod firesc, rurale, potrivit cu mediul narațiunii: „Soarele parcă se așezase la povești cu muierile și nu mai da Dumnezeu să se rupă din loc să-și vadă de tre-

burile lui..." (*Urcan Bătrânul*) Remarcabila lui putere de plasticizare îl ajută, de altfel, pe Pavel Dan să creeze, cu puține mijloace figurative, o bogată atmosferă: „În încăpere, lampa era trasă, o lumină somnoroasă, spălăcită, țărâia, ca o negură tomatică, peste lucrurile adormite" (*Urcan Bătrânul*); aceeași atmosferă intimă, în misteriosul clar-obscur, dar cu alte nuanțe: „Afară noaptea se îngroșase. Din bucătăria de vară curgea în bătătură o apăraie de lumină sângerie" (*Înmormântarea lui Urcan Bătrânul*); sau: „Focul ardea încet, mocnit. În odaie era întuneric. Câte o limbă de flacără albă tresărea pâlپând, lînea cu raza-i palidă obrazul zbârcit al bătrânei, apoi se stînea înecând totul în umbră". (*Ib.*)

Lucrat cu grijă, acordând o atenție deosebită sugestiei imagistice, acest stil „frumos" poate duce totuși uneori la o opacizare a viziunii epice. Desigur, realismul lui Pavel Dan nu e nici o clipă atins în substanța sa de vădita preocupare pentru stil a povestitorului; comparând însă scena mesei familiale din *Înmormântarea lui Urcan Bătrânul* (*Scrieri alese*, pp. 67-69) cu cea izbitor de identică din *Moromeții* lui Marin Preda (pp. 22-32), concluziile sunt hotărât în favoarea ultimului dintre acești autori. Pe cînd Pavel Dan descifrează doar felul de viață al Urcăneștilor, relevat de momentul mesei, Marin Preda merge mai adînc, ochiul său dur dezvăluind straturi primare ale sufletului uman, acea ostilitate psihologică între Moromeți, ce are rădăcini profunde în ființa umană.

Printre componentele stilului lui Pavel Dan, înrăuirile predecesorilor aceleiași regiuni geografice și spirituale se desprind cu ușurință. Slavici e prezent cu tonul său oral, cu înțelepciunea lui sfătos populară, în aprecierea vieții din unghiul de vedere al economicului, concretizată în dicton („fiecare atît cîntărește cîtă avere are"): „Cît au stat în sat, abia puteau ține două vaci rele și astea cu mare trudă; bucatele le erau numai pleavă și golgotine și nu o dată au fost siliți să cumpere primăvara, ca să aibă ce

semăna. Și uite, acum, jirezile de grâu li-s mari cît dealurile și șase boi ca șase flori scot carul din ograda lor.

O dată cu numărul boilor din poiată și turma din ocol, le crescuse și vaza în sat, unde nu se mai ia nimeni după faima neamului, ci fiecare atîta cîntărește cîtă avere are". (*Urcan Bătrânul*).

Imaginea își poate restrînge aria de semnificații, mulțumindu-se a fi doar eficientă, doar aplicată, ca la Rebreanu: „În nopțile lungi de iarnă, cînd țărani, în odaia caldă și prietenoasă, torc și spun povești, bătrînul o să stea aici singur acoperit în bunda groasă a pămîntului..." (*Zborul de la cuiș*) Tot ca la Rebreanu, dar cu o ușoară afectare: „Iarba grasă, tomnatecă, e arsă de duhul rece al brumei; cărările sunt pline de frunze galbene. Printre salcâmii despuiați se vede pînă departe ca printre oasele pămîntii ale unui schelet". (*Ib.*)

Covârșitoare se dovedește însă înrăuirile stilistică a lui Agârbiceanu, deoarece nuvelistica acestuia îi oferea tînrului căutător de forme mai pure exemple numeroase de finețe și plasticitate expresivă, de poezie a viziunii epice (deși, la spontaneitatea vizionară a maestrului său, Pavel Dan nu va ajunge niciodată), pe scara de la mitic la fantastic, ce n-au urcat-o nici Slavici, nici Rebreanu. Iată, în *Urcan Bătrînul*, dialogul mitic, precum în *Comoara* lui Agârbiceanu: „Văzîndu-l pe Valer gata de drum cu bâta ghintuită cu ținte galbene în mînă, cu straița cu coada de vulpe în spinare, nu se putu răbda și, înălțîndu-se într-un cot, întrebă:

– Măi Valer, dragu mamii, unde te duci tu?

Valer nu se uită la mamă-sa; îi răspunse smucit:

– Mă duc să aduc apa de unde se bat munții în capete..."

Asemenea celui ce a descris cu nespūsă duiosie „adurmirea" lui Moș Ioniță, Pavel Dan consemnează moartea mitic-popular: „În ziua a patra, pe la hodina amiezii, Urcan a început să arate cu mîna poarta raiului" (*Înmormântarea lui Urcan Bătrînul*); elementarismul imaginilor lui Agârbiceanu se regăsește din abundență și pînă la identificare, în această proză

studiată, pândită la tot pasul de prețiozitate și salvată doar de vigoarea realismului ei fundamental: „omul plescăi din gură ca atunci când se lovește apa cu palma“ (*Urcan Bătrânul*); „aruncă pe gât trei pahare, unul după altul, cum ai arunca și apa într-o prăpastie adâncă“ (*Ib.*); „Pe tatăl, astmatic și cu picioarele umflate cât cofele, îl rupse mai întâi moartea de la mal; apoi îi căzură, în apa tulbure a vieții de dincolo, mama și o soră mai mică“ (*Înmormântarea lui Urcan Bătrânul*); „Apa, adâncă și agitată, se uita la oamenii de afară cu ochii dușmănoși de hooță bătrână“ (*Priveghiul*). În ultimul exemplu e sensibilă, față de Agârbiceanu, aceeași ușoară afectare, observată și în cazul comparației cu Rebreanu, afectare ce se poate remarca și în alte două imagini, fără ca totuși pregnanța lor să scadă: „înăuntru totul era somnoros, adormit. Se părea că oamenii dorm de multă vreme, că lucrurile din casă au rămas treze în urma lor, au vorbit și s-au ciorovăit ca babele, apoi le-a cuprins piroteala, au ațipit“ (*Urcan Bătrânul*) și: „Zâmbetul îi cuprinse toată fața, în tăcerea desăvârșită din odaie, el aducea cu ochiul soarelui învăluit de o perdea ușoară de nori, uitându-se peste un câmp pustiu de gheață“ (*Înmormântarea lui Urcan Bătrânul*). Elocvent fiind în sfârșit procedeul, comun ambilor scriitori, de a porni de la realul pur spre a deschide perspectivă fantasticului, ca și cum accentuarea realității, tocmai în acest moment, și prelungirea ei în zona crepusculară, ar da concreteță, priză rațională lumii fantasmelor, pe care ar converti-o la realul îmbogățit astfel cu o nouă și stranie dimensiune, ce nu-i știrbește cu nimic esența. La unii autori romantici, ca E.T.A. Hoffmann, fantasticul absoarbe realul și-l transfigurează, elementele realiste ale operei lor având doar o funcție formală. La autorii realiști, în schimb, fantasticul sau dă un fel de aură realului, spre a-i lumina contururile (Agârbiceanu), sau sparge aceste contururi spre a desprinde sensurile pierdute ale realului (Pavel Dan în *Copil schimbat*). Tinzând să răspundă propriilor sale căutări și întrebări, Pavel Dan pornește însă de la aura fantasticului învăluind realul, caracteristică pentru Agârbiceanu:

„La noi, în satele de munte, casele nu-s vârate una într-alta ca oile netunse vara, pe căldură, așa cum văd că-s la dumneavoastră. Se vede că oamenii sunt ca albinele, unora le place traiul laolaltă în stup, altele trăiesc răzlețe și-și caută sălaș în trestiiile din streășina caselor. Până la casa vecinului, e o cale de câteva zvârlite.

Noi suntem învățați cu umbletul noaptea, cu foșnetul pădurii, cu lupul și cu roua. Nu ne e frică. Dar atunci, ce să zic. Vorbele muierii? altceva? Abia mă îndepărtai puțin de casă și-mi venea să mă uit înapoi. Știam că asta nu-i bine, noaptea mai cu seamă, și nu m-am uitat. Mă apăsa ceva pe suflet. Parcă îmi șoptea ceva la ureche: uită-te înapoi, întoarce-te acasă. Începui să mă uit cu teamă împrejur, la desiful negru al pădurii. Din pământul plin cu apă se ridica o negură deasă, care în bătaia lunii se făcea albă, lăptoasă“ (*Copil schimbat*)

Spre deosebire, totuși, de Agârbiceanu, Pavel Dan merge uneori mai departe, lăsând fantasticul să se reverse pe întreaga arie epică. Și astfel, în realismul de bază al scriitorului pătrund noi elemente stilistice. Dar, cu toate că nuvela *Copil schimbat* e un exemplu de trecere în fantastic, noua viziune nu trebuie totuși considerată ca romantică. Analiza amănunțită a diverselor infiltrații provenite din cultul pentru formă, în proza lui Pavel Dan, va arăta cum fantasticul e și el, aici, doar un aspect al estetismului. În estetism, stilul ajunge la valori autonome, care se rup de armonia întregului artistic, dezintegrându-l chiar, câteodată (ca de pildă în *Craii de Curtea Veche* ai lui Mateiu Caragiale), iar hipertrofierea estetică poate lua diferite înfățișări, de la simpla literaturizare până la grotesc. Există, la Pavel Dan, o grijă pentru stil, care face parte din evoluția firească a realismului transilvan, ce avea să depășească într-o zi limbajul inexpressiv, inerț, pentru a atinge treptele virtuozității formale. Dar există în același timp și afectare, căutare prețioasă, așa cum există manifestări ale estetismului, care deși lesne identificabile, ca moment dezintegrator în armonia complexului artistic, deschid totuși calea spre realizări stilistice vrednice de admirație, vădind frământările de

ordin superior ale lui Pavel Dan, înalta lui conștiință creatoare. Să nu se uite că tânărul scriitor era abia la începutul unei cariere literare, ale cărei făgăduinți se citesc chiar în aceste frământări, în această admirabilă luptă cu frumosul. Iată de ce estetismul lui Pavel Dan trebuie socotit ca ferment al viitoarei opere, tragic frântă. Procedul transpunerii brusce în trecut, prin răsturnarea imaginii și dizolvarea contururilor vremii, e tipic literaturizant: „într-o noapte... și bătrâna Urcăneasa cea de 71 de ani dispare, în locul ei se ivește o nevăastă rumenă, cu basma roșie și sânul bogat de nu-l cuprinde cămașa“ (*Înmormântarea lui Urcan Bătrânul*). Mai puțin comun este apoi dialogul gândurilor: „– Mă dor picioarele – așa e când ești bătrână, îi răspunde alt gând. Cioturile picioarelor de la genunchi în jos păreau două bețe ascuțite, care îi intrau în carne, chinuind-o amar. –...Mă dor picioarele – nu e nimic. Drumul omului pe pământ e plin de chin și de amar. Ne naștem și murim în durere. Cât trăim ne bat durerile, cum ne bat vânturile și ploile. Suferim când ne strivește carul, suferim junghiul, boalele și bățile“. (*Ib.*) Așa cum literaturizant e acest bocet idilic, cu explozivă încântare în fața priveliștilor vieții de la țară: „îmbrobodite înainte, aplecate asupra sicriului, cu stânga proptindu-și bărbia și cu dreapta lipită de piept, cântau moșia mare a Urcăneștilor, cântau plugurile care ieșeau primăvara în brazdă, dimineața când cântă ciocârlia; cântau viața creștinească, tihna din mijlocul câmpului, însorit în căinoșia morții“ (*Ib.*), tonul devenind aproape dulceag, asemenea excesiv literaturizantului G.M. Zamfirescu. Literaturizarea apare și în imagini: „...Porumbul sta drept, cu frunzele ude, pleoștite, ca niște moșnegi cerșetori, care așteaptă pomană“ (*Urcan Bătrânul*), sau, mai artificios: „Noaptea se scurgea anevoie. Părea că e o turmă mare de oi, grămădite la umbră pe luna lui cuptor, și femeia nu le poate urni din loc“ (*Ib.*). Interesant este cum în imagini, care au la bază vizionarismul asemănător celui al lui Agârbiceanu, intervine o întorsătură estetizantă. Vorbind despre: „Fusul care sărise

din ciur și se rostogolea pe pământ ca o găină cu gâtul tăiat“ (*Ib.*), autorul face o comparație care se naște din viziunea vitalității ce încalcă domeniul morții, al materiei neînsuflețite, dar asociația e vizibil căutată, nu-ți dă impresia unei evidențe ce o descoperi cu ajutorul artistului; și totuși, imaginea e fericită. Riscul se arată însă mare, dovadă această literaturizare în elementar, de un gust îndoielnic: „Glasurile pițigăiate, rupte, bătrânești se întâlneau la cotiturile cântecului cum se întâlnesc pâraiele pustiitoare de pe dealurile câmpiei în șuvoiul adânc, clocotitor al Murășului“ (*Înmormântarea lui Urcan Bătrânul*). A literaturiza înseamnă a înlocui sugerarea vieții prin literatură – ceea ce constituie activitate artistică creatoare – cu sugerarea literaturii prin literatură, fie utilizând clișeu literar, adică procedee care prin uzură și-au pierdut capacitatea de a sugera viața și astfel reproduc mecanic efectul altă dată viu; fie alcătuind imaginea sau tonul expresiv în mod manierist, adică lăsând neta impresie de literatură și nu de viață; fie privind viața nu cu ochiul creator, care înregistrează semnificațiile ei artistice proprii, în locul și timpul unic, ci prin prisma literaturii în general, de dragul literaturii, prelungind astfel momentul literar, infiltrându-l în viață. Spre deosebire de literaturizarea care se poate înfățișa ca treaptă a estetismului (acesta pare a fi cazul lui Pavel Dan), cultul pentru formă e o atitudine mai adâncă, în creația artistică, deoarece presupune nu numai – în perspectiva viziunii exclusiv estetice – căutarea formei frumoase, dar duce și la descoperire de valori noi. Valorile poetice ale prozei, pentru care a luptat Flaubert, sunt în definitiv una din marile cuceriri ale acestei atitudini exclusiviste. Primejdia sa constă în rolul dezintegrator pe care valorile estetice (în mod obișnuit integratoare) îl pot juca atunci când autonomia lor devine tiranică. Scris „prea frumos“, un roman sau un discurs își pierde substanța lor proprie, complexul lor de valori se dizolvă. La autorul *Priveghiului*, estetismul e depășit de puterea creatoare, proza câștigând o nouă strălucire artistică, fără ca substratul ei să

sufere; întâlnirea dintre realism și estetism fiind aici doar semnul fericit al unei evoluții artistice de ansamblu.

Dacă în proza dominată de fervori formale, imaginile se detașează prin frumusețea lor deosebită, care te rețin pentru a te depărta de sensul firesc al operei, căci finalitatea lor e altundeva decât în orizontul epic (niciodată așa ceva nu este cu puțință în stilul oricât de poetic al lui Agârbiceanu), cu atât mai mult se detașează ele în realismul puternic, specific rural, al lui Pavel Dan: „când soarele atingând pământul se topea ca un disc de ceară, pe o placă înroșită – din discul pe jumătate topit curgea materia gălbuie, bălându-se pe jos, – se ivi din deal carul Urcăneștilor“ (*Înmormântarea lui Urcan Bătrânul*). Poezia acestei imagini vine nu din *stimmungul* peisajului, din ecoul liric al naturii, ci – întocmai ca lirismul modern, al epocii care a transformat sensibilitatea estetică în funcție autonomă – din picturalul ei material, din frapanța pastei care figurează tabloul, jocul culorilor și fluiditatea lor, deci un lirism secund, născut din ecourile altor arte. Aceeași materializare a luminii – semnificând o tragică, misterioasă, nenumită crimă: „de sus ploua înăuntru cu lumina moartă, roșie, ca sângele amestecat cu apă“ (*Copil schimbat*). Narațiunea curge realist, și deodată imaginea ne mută într-un alt câmp vizual, cu totul străin de lumea și de momentul dat, menită fiind să ne mute, de fapt, în altă regiune de sensuri estetice: „Dinspre sat, pe fundul apei de întuneric, venea un car încărcat; se azeau scârțâituri, îndemnuri la vite. Apoi, carul apucă la loc oblu, vitele se ușurară și omul începu să cânte și el. Sub bolta cerului, cântecul lui părea rostogolirea unui ban de argint pe fundul unei căldări de aramă“. (*Înmormântarea lui Urcan Bătrânul*) În tabloul realist al vieții de la țară, traiectoria în spațiu a sunetului, organizarea sonoră a zgomotelor spre treptele muzicii, vizibila construcție imagistică denotă obsesia formei: „Mugetul prelung al vacii trecu pe lângă el zburând peste sat, se înfipse în dealul țintirimului.

Strigăte, guițături, scârțâit de care și tot prisosul vieții satului se ridica în văzduh, contopindu-se într-un ciudat cântec de fiară“. (*Priveghiul*) Căci „ciudatul cântec“ se mișcă în același spațiu ca și cel care figurează misterul morții: „La întrebarea asta cântecul nu mai știa răspunde. Se învărtea neconținut pe deasupra, apropiindu-se și depărtându-se, dar nu găsea pământul pe care să se culce, cum nu găsește pasărea ce zboară rătăcită, deasupra apelor pustii“ (*Înmormântarea lui Urcan Bătrânul*). Gestul, atitudinea, iar uneori, într-o comparație enormă, forma fascinant-extatică: „Cum stătea pe ruda carului, ghemuit, cu capul în palme, părea o slugă pocăită, îngenuncheată la picioarele unei strigoaice infuriate“ (*Ib.*); a reîntoarcerii în ordinea elementului: „Sprijinindu-și soția, Simion pare că atârna de ea ca o pară zbârcită de o creangă fulgerată“ (*Ib.*). Mai neașteptată se arată însă autenticizarea unei viziuni prin introducerea cuvântului local, a ardelenismului, în mod evident tributară estetismului: „Deasupra casei noastre o stea aprinsă se durigă pe bolta cerului lăsând în urmă-i o dără de foc“ (*Copil schimbat*). Fiindcă grija, preocuparea atentă, prețiozitatea chiar, cu care Pavel Dan întrebuințează lexicul provincial: hoplintoc, potracăr, ceglău, nojițe, ciuprag, golgotine, jirezi, polojenii, porodiță, fleură, ori expresii ca: „să tot fi fost găinușa la prânzul cel bun“ – sunt de atribuit fervorii sale formale.

Exemplară, în ce privește amestecul stilistic de realism și cult pentru formă, la Pavel Dan, cu infiltrații literaturizante și fantastice, este scena de la începutul capitolului II din *Urcan Bătrânul*. Primul tablou înfățișează cerul sumbru al nopții, simbolizând ura și cearta iscată între tatăl și fiul ce-și dispută averea bătrânului Urcan: „Găinușa asfințise ori se scufundase în marea tălăzuită a cerului. Printre crestele întunecate ale valurilor de nori, care se ciocneau sfârtecându-se în fâșii gigantice, se zăreau sfărâmat-uri din vasul naufragiat al Găinușei: ici colo câte o stea aruncată de pe o culme de val pe alta“. Imaginea sfărâmaturilor din „vasul naufragiat al Găinușei“ e tot atât de departe de ele-

mentarismul lui Agârbiceanu, ca și această mitic-stilizată imagine a toamnei: „Deșteptată fără de veste, toamna cu iarbă verde în părul cărunt, bătrână, schioapă, cu un ochi de tânăr și altul de bătrân, udă ca scoasă din fundul apelor, se ivi într-un lan de porumb, tânguind ascuțit, plângător. Auzindu-i glasul, câinii Urcăneștilor își vârără cozile între picioare și se retraseră la adăpost între fânuri“. Cu ultima frază reintrăm în realismul pur, care continuă cu descrierea lui Simion dormind la masă, cu capul rezemat în mâini, și notarea dialogului mental al Ludovichii. Un alt tablou apoi, mai departe, conține o imagine din ordinea firească și alta aproape expresionistă: „Veșca de tinichea (a lămpii – n.n.), aplecată într-o parte ca o pălărie de bețiv pusă pe un ochi, despărțea încăperea în două. Partea de sus și fruntea casei rămăneau în umbră, astfel încât odaia părea tăiată de o sabie cumplită. Tăietura se făcuse prin capul lui Simion, căruia o jumătate de frunte îi rămânea în umbră“. Pentru ca în sfârșit fantasticul să apară și el, ca element decorativ simbolic: „Pe peretele din față arhanghelul Mihai sta de strajă răzimat în sabie. Cercul de raze din jurul capului era stins, pătat de muște, sabia ruginită și de pe fața lui se vedea că n-a fost schimbat de multă vreme. E obosit de abia se mai ține pe picioare. Într-un colț mai întunecos, diavolul luându-și coada la subțioară cobora din cadrul vechi al unei icoane. Pălise cu un picior afară din ramă și se oprise trăgând cu ochiul la arhanghelul adormit, și făcând semn cu mâna cetui care îl urma să nu facă zgomot, tiptil se furișă afară din icoană...“

– Unde-i tâlharul să-l omor, strigă Simion, fără să-și ridice capul de pe masă. Ludovica se trezi speriată. – Măi, omule, nu mai răcni. Se face ziuă și trec oamenii spre Ludaș la târg.“ După imaginea realistă a figurii Arhanghelului (chipul „pătat de muște“), fantastica desprindere a diavolului din cadru și la urmă realismul brutal, violent, al trezirii lui Simion. Ca o componentă a estetismului său, fantasticul lui Pavel Dan se împletește cu folclorul: „Unde vezi că trage calul să se rupă, ciulește urechile și sforăie, nu te opri să te uiți înapoi. Chiar dacă ai auzi gemete și

miorlăituri ca de pisică, nu te opri, fă-ți cruce și treci.“ (*Copil schimbat*), sau: „știi, că dacă întâlnești un om noaptea în pădure și îi arăți o lumânare în fața oglinzii, vine după tine“ (*Ib.*), sau: „L-aș ține în loc până ar veni lumina zorilor să-i topească oasele și aș chema cocoșii negri din nouă sate să-i bea ochii“ (*Ib.*); cu grotescul expresionist: „Deodată luna o zbughi de după munte și o văd sărind de pe stâncă pe stâncă, luând-o la goană printre brazi“ (*Ib.*), sau: „Peste munții brumați de lună era o tăcere tare ca piatra, o tăcere pustie, care-ți intra până în măduva oaselor. Ceea ce mă înspăimânta mai mult erau umbrele ciudate ale brazilor, răstignite pe pământ. Erau ca niște gheare cumplite, întinse spre mine, gata să mă prindă.“ (*Ib.*), fantasticul născut din spaimă, de aici, păstrându-se la aceeași distanță de romantism ca și psihologia liminară a büchnerianului Woizzek. Niciodată în literatura noastră, grotescul expresionist n-a realizat o imagine mai zguduitoare ca în tabloul înmormântării lui Urcan Bătrânul, în care Ludovica ascultă predica popii, bântuită de halucinația scârbei și a ureii: „...Sub haina bisericească de brocart, atârână reveranda neagră, apoi o bandă de pantalon vărgat și dedesubt în ghețele ascuțite, din piele moale ca pânza, piciorul popii se mișcă în ritmul vorbirii: Ludovica vede cum strigă, cum întinde mâinile să împrăstie vorbele cât mai departe... Pe nesimțite trupul își pierde formele omenesti, se lățește, acum e aproape pătrat. Deasupra-i rânjește capul colțuros – ai zice că e un imens bostan așezat pe un trup apocaliptic, ce aduce vag a corp omenesc, – gura cu buzele sângerii, băloase, se lărgește până la urechi; o tăietură cumplită de o mână stângace... încet, trupul se subțiază, lungindu-se, se înalță deasupra oamenilor, a casei chiar, brațele se bălăbănesc în aer ca două reptile gigantice; în păru-i negru, zbârlit, se văd pitite două cornițe mici, chircite...“ – dialogul fantasmagoric ce urmează desăvârșind această pagină unică a prozei românești, în care, prin apa tare a stilului, substratul moral se străvede puternic. De altfel, tonul caustic, viziunea satirică îl caracterizează pe Pavel Dan. Spiritul său lucid, amar, se mani-

festă tot sub aspect formal, ca ironie. În *Înmormântarea lui Urcan Bătrânul*, transpunerea în cursive a anumitor cuvinte, adică accentuarea lor fin ironică, dezvăluie crud înțelesul adevărat, semnificația morală a atitudinilor eroilor. Despre câinele furat se spune că „Simion îl *aflase* în Turda”; despre femeile care bocesc mortul: „*podidindu-le* plânsul își cântau în versuri dragostea pentru răposatul Urcan”; despre Ludovica, apoi, că „vrea să rămână lângă *socrul ei drag*”; despre preotul cu vederi moderne, că îngăduia „să i se sărute mâna, firește *împotrivindu-se*”. Minciuna lui Simion, ritualul gol de trăire al bocitoarelor, fățarnicia Ludovicăi, lipsa de autenticitate a modernismului popii, iată ce demască această subliniere ironică. Renunțând totuși la acest procedeu formal – de semnificație estetică –, prin care încearcă să descifreze formalitatea umană însăși, scriitorul dă un trup adevărat ironiei sale, în personajul Șuta din *Priveghiul*. În figura teatrală, histrionică (deci tot cu tendințe spre formă) a lui Șuta, ironia lui Pavel Dan se străduiește, de fapt, să depășească estetismul, îndreptându-se spre miticul popular, ridicat la noi putențe. Varietatea mijloacelor expresive, care se întâlnesc în prea puțin întinsa lui operă, arată adâncimea și importanța experienței stilistice a lui Pavel Dan. Iar rodnică împletire între realism și fervoare formală, în proza viguroasă și cu atâta grijă artistică lucrată din *Urcan Bătrânul*, din *Priveghiul*, din *Copil schimbat*, e un semn că opera pe care autorul lor avea să o creeze la maturitate ar fi fost de o excepțională valoare pentru literatura noastră. Ce cale urma să aleagă un scriitor atât de dăruit, e greu de spus, având în vedere mult prea curând întrerupta lui carieră. Probabil, însă, că substanța lui incontestabilă s-ar fi transfigurat spre a atinge treptele marii poezii, pe care scrisul românesc e vrednic să le cucerească.

Viața românească, nr. 3, 1957

ARS POETICA LA GEO DUMITRESCU

În *Libertatea de a trage cu pușca*, forma pe care o lua protestul social și moral al lui Geo Dumitrescu era asemănătoare cu a beatnicilor americani de mai târziu. Atât briza suprarealistă ce adia prin versurile sale de atunci, cât și naturalismul verbal, apelul în vocabular la necurățeniile organice, impudoarea, biologicismul imund de genul lui Henry Miller îndreptățesc această apropiere. Poetul se autoportretiza în maniera lui Salvador Dalí, subliniind ceea ce e urât, degradat, obiectic în natura umană, demistificând-o:

Pieptul – o oglindă cu poleiul zgâriat –
va lăsa să se vadă interiorul
(cu totul neinteresant, în definitiv).
Sus, sprâncenele își vor schița zborul.

(*Portret*)

Și alte versuri sugerează, în același sens, nonconformismul violent al pictorului spaniol:

nu credeam că femeia ta e o mașină de gătit cu petrol
și că-ți înnozi șireturile cu aparatul în fiecare dimineață.

(*Ford*)

Arta și literatura ce recur, în formalitatea lor, la mecanic și fabricat, la fiziologic și impur, dezvăluie, de fapt, oroarea omului de antinatură. A vedea lumea prin oglinzi convexe sau a picta mașini metaforice ca Athanasius Kircher în baroc sunt semne că omul s-a dezintegrat din natură și suferă: individul se simte străin și singur în societatea în care e nevoit să trăiască. Fenomenul este,

evident, o formă de alienare. Sătul și înfricoșat de mediul său, imaginându-și că evadează, spre largile orizonturi ale libertății cosmice, Geo Dumitrescu se definea pe sine ca sordid aventurier liric, vagabond rimbaldesc:

și eu, duhnind a soare și a tabac de vers,
plecai cu noaptea-n cap în Univers,
eu singur – între rime, adâncuri și eter.

(Columb)

Dar activitatea poetică nu apărea numai ca o practică asocială – în societatea burgheză repudiată de autor; ironia lui purta la consecințe mult mai grave:

Nu vă temeți, prieteni, zburăm,
iată-ne sus, peste timp, peste om.
În curând îi veți vedea pe Dante și pe Adam
mâncând alegorii din același pom.

(Odă)

Desigur, lumea în care trăia poetul era respingătoare și decorul dintotdeauna al poeziei (cerul, noaptea) se transformase în contrarul său, așa că stelele:

erau rotunde, buhăite și murdare
și nici una din ele nu se mișca...

(Aventura în cer)

iar „regina nopții” își degradase și ea atributele estetice:

Luna, obeză și colerică, se dezbrăca pentru noapte...

(Ibid.)

într-o natură cu puterile toate sleite:

noptile sunt sticloase ca ochii morților.

(Romantism)

Și astfel, arta poetică, promovată și proclamată de autorul *Libertății de a trage cu pușca*, înseamnă în primul rând demistificare semantică:

Nu, nu, să nu crezi că te mai iubesc, veac nemilos,
veac stupid, al tuturor elanurilor grave și puerile,
cu toate că tu m-ai învățat să silabisesc
cuvintele sonore și agreabile,
pe care-mi place să le ronțai zilnic ca pe niște pastile...

(La moartea unui fabricant de iluzii)

În versurile mai noi ale lui Geo Dumitrescu, ideea lirică pe care poetul și-o face despre sine, ca poet, precum și interesul față de mijloacele de creație poetică sunt teme ce revin stăruitor. Când practica poeziei ajunge temă în poem, ea oferă cercetătorilor un material nu numai nobil, dar și bogat în valențe analitice. Și nu neapărat pe o linie teoretic-estetică, în fixarea unei poetici generale, ci chiar în sensul unei mai adecvate și mai adânci înțelegeri a lirismului propriu autorului respectiv. Or, ambiția cea mai înaltă a criticului poeziei este întotdeauna aceea de a defini lirismul, atitudinea creatoare originară a poetului în cauză. Fără a fi un poet cerebral, nutrind cumva idealul de a organiza la nivelul transparențelor absolute, în abstracțiune, efluviile sensibilității sale, Geo Dumitrescu trăiește pe planul purei afectivități – estetic și moral – problemele artistului ca spirit și ca meșteșugar. E o reflexivitate lirică, lipsită de orice caracter doct și cu implicații demne de a reține pe criticul care vrea să definească poetul și poezia.

Geo Dumitrescu se refuză oricărui încercări de a scoate chipul făuritorului de versuri din real, din umanitatea brută, brutală chiar, a cotidianului banal, fie și abject – dar acest refuz ascunde în fond cu o atât mai gravă identificare a locului *moral* pe care poetul îl ocupă în lume:

chipul meu, care seamănă atât de bine
cu o veche coajă de pâine neagră,

fruntea mea plină de dungi,
ca aprinzătoarea unei cutii de chibrituri
în care n-au mai rămas prea multe bețe.

(*Câinele de lângă pod*)

Răufăcător prin metaforă (vechea frondă antisocială din perioada burgheză capătă acum un sens pur estetic, e o figură de stil, semnificând totuși îndrăzneala, nonconformismul), poetul a rămas un noctambul:

bucuros de vechea mea cârdășie cu noaptea,
bucuros la gândul
colosalelor lovituri la drumul mare,
la gândul marilor jafuri lirice recidiviste
pe care le pun la cale sub ocrotirea ei...,

(*Macarale la marginea orașului*)

evocând fără ironie cuminenția inspirației – desigur, cu trecerea vremii, decantările sufletești și intelectuale i-au dat o pondere a gândirii și o îngăduință pe care experiența o certifică:

cuminiți, răsând catifelat,
ne jucam cu furca
în maldărul de frunze uscate
al timpului,
ascultând pierduți amăgitoare sirene
ce cântau în noi
ca în apele mărilor.

(*Obrazul rumen al amintirii*)

(dialogul poetului cu eul său, confruntare delicată și străbătută de nostalgii); o sensibilitate purificatoare, lustrală, filtrele esențelor prețioase ale realului:

Lacom, înfrigurat, te-am spălat în apele mele,
te-am ales strecurându-te ca pe un nisip aurifer,

nimic n-a scăpat printre degete:
toată pulberea ta strălucitoare
e-n mine.

(*Madrigal răsturnat*)

În fond, Geo Dumitrescu a rămas pe aceeași poziție de adversitate față de poezia pură – căci *Libertatea de a trage cu pușca* era totodată o manifestare profundă ostilă estetismului poetic; atunci când declară că nu vrea să împietze prin activitatea sa lirică asupra decisivei libertăți a poamelor coapte de a pica de pe ramuri, înnebunind raza fugărită dintr-o oglindă într-alta (*Intrarea în atelier*), el continuă jocul libertăților maligne de altă dată. Răspunzând unui preopinent cu „suflet de cristal“, care exalta inefabilul aburos al poeziei, nu pregetă să accentueze legătura cu materia vie sau neînsuflețită:

o, lumea e plină de aburi,
ce urcă-ncet din cratere stinse,
din paharul cu ceai de romaniță,
ori din retorte cu grele fierturi corosive
sau chiar de pe-ntinderea bătută de soare
a mării...

și sfârșește prin viziunea norilor calzi, formați din aburii răsufării oamenilor. Când proclamă apoi atracția ce o resimte față de materie (nu vrea și nu poate lepăda din sânge fierul greu și culoarea), el ajunge să cânte materialitatea aerului care îl pătrunde, îl stăpânește, cu prozodia sa elementară (poezia în stare de materie, de element):

Uitasem de mult că respir, că aerul
mă cercetează adânc,
până-n marginea inimii,
părăsindu-mă de fiecare dată,
cu nevăzute amintiri și mesaje,

uitasem
această obișnuință, străveche încercare
a văzduhului
de a mă stăpâni, bătându-mă
cu valul său ritmic
ca pe un mal de lut...

(Aceste semne fugare)

Acuitatea senzorială față de puterile aerului arătându-se
și într-o viziune obiectivă, caracteristică prin jocul bogat de
sonorități, friabilă, parcă, muzică concretă, pentru a sugera
urnirea din străfunduri de istorie în vremea socialismului:

se auzeau prin aerul greu, uzat,
încărcat de nădușile zilei,
bun conducător de sunete, închipuiri și speranțe –
pregătit pentru visele nopții,
se auzeau venind din spre oraș
ciudatele zgomote surde, zvonuri seismice, adânci,
ce dădeau vești de ieșirea orașului
din secolul 5.

(Macarale la marginea orașului)

De aici, din această propensiune lirică spre materii, se nasc
constatări poetico-științifice în genul presocraticilor sau al lui
Paracelsus:

toate lucrurile și vietățile
sunt făcute din pământ
cu ajutorul unor flăcări
de diferite culori și măsuri...,

(Intrarea în atelier)

ori imagini care pun în relief (la propriu) impuritatea culorii:

Se vedea fața nevăzută, palidă, a Pământului
pierind într-un amurg mare galben-murdar
de sulf și leșie...

(O picătură de vin pentru cei duși)

și paroxismul ei:

și nu se mai zărea prin praful gros
profilul tremurat al fetei
pe discul lunii învârtit amețitor
până la galben.

(Până la galben)

Poetul recunoaște prin urmare că scrisul său e dur, rezidual
– deși năzuințele sale tind spre limpezimile scriiturii, spre
vibrațiile cele mai inoalte ale materiei subtile:

E-adevărat, uneori
când moi condeiul în călimară
căutând cu penița prin unda albastră
firul ei cel mai limpede, cel mai curat,
căutând în neliniștea lichidă
sunetul cel mai cuprinzător,
dau de grăunțe de pământ, de bulgări...

(Intrarea în atelier)

și diatriba lui se îndreaptă împotriva a tot ce poate semăna cu
meșteșugul cuvintelor (îndeletnicirea metaforică gratuită îi
provoacă scârbă; ca miriapodele strivite sunt imaginile verbale
prețioase, inerțiile verbului oglindit în sine sunt „grase”, hârtia
fiind invadată de duhoarea materiei scripturistice):

Ah, ticălos, nefericit lustragiu de cuvinte,
atelier de sorcove!... Hârtia
e plină de gănganii strivite, vorbe

cu treizeci și două de picioare, inerții grase,
târătoare, duhnind a cerneală stătută,
sinuoase moluște cotcodăcind duios
peste neîncepute emoții, printre gânduri
desfăcute în șisturi virgine.

(Singur lună)

Repulsia față de cuvintele „lustruite“ intrând în mai larga
fundamentala oroare a poetului față de iluzoriu, decor, măști,
idolatri, deci tot ce este artificial, antinatural. De fapt, atitudinea
aceasta depășește lumea esteticului, a formelor în sine, atingând
altitudinea morală, ca în atâtea exemple din opera lui Geo
Dumitrescu. Acum poetul este asemenea profetului care luptă
împotriva scoriei spirituale și versurile sale agitate, nervoase,
amenințătoare, poartă în frământul lor de spume toată recuzita
sfărâmată a estetismului:

Tiptil, pe furis, înfășurat în pelerina nopții,
voi intra călare
în regatul înflorit al iluziilor
înjunghiind străjile, crunt voi intra
cu sabia-n mână, fioros, spintecând,
tăind orbește în dreapta și stânga,
crâncen măcel voi aduce, urgie,
printre măștile vechi, surâzătoare,
idoli albaștri, și galbeni, și mov,
fantomе albe, portocalii.

(Atac de noapte)

Dacă însă activitatea poetică e favorizată, ca la romantici,
de noapte, versul fiind o floare a întinericului, prosperă doar în
bătăia lunii, deși poetul a avut grijă să arunce în pământ sămânța
acestei rare și stranie plante, în zori, și s-o îngrijească cu toate
apele zilei, – aici tenebrele fecunde nu înseamnă mister, spiri-
tualitate fantomală sau contemplație mai pură, ci sunt mărturia
aceleiași atracții față de materia în mișcare, în ritmicitate ele-

mentară – chiar când elementul se supune, prin efectul cvasi-
magic al muncii omului:

Noaptea, ard condeiele, ascultând
vârtejul înstelat al turbinelor din munți,
șoapta câmpurilor unite,
grumazul liniștit al pompelor de sondă,
ce se leagănă tăcut, egal,
cufundând ciocul adânc
în călimările lor nevăzute de sub pământ.

(Problema spinoasă a nopților)

Nu e de mirare, așadar, că poetul cere să se ia măsuri dras-
tice împotriva acelor care irosc „materialul nopții“. El aduce
nopții încărcate de roade spirituale cel mai adânc prinos de
recunoștință, urmărind cu prevederi de grădinar subliniar
evoluția timpului metaforic al poeziei:

să stropim pomul nopții cu cerneală fierbinte –
ca să crească-n el, mari, pline,
orele,
să se umfle-n el, grele, rotunde,
ca niște portocale negre, zemoase,
cu miezul albastru,
înstelat cu semințe de aur.

(Ibid.)

La acest prag al sensibilității sale, el e, de fapt, împăcat
cu firmamentul romanticilor, pe care l-a regăsit, convertindu-l
viziunii pragmatice, moderne (nu cea mercantilă, bineînțeles,
abominabilă), epurată de sentimentalism și excese formale:

și paginile albastre ale cerului nopții,
acoperite cu misterioase, necunoscute cirilice
(pe care abia am reușit să le descifrez
cu prețul unor mari strădanii electronice).

(Balada corăbiilor de piatră)

Și iată cum, în cele din urmă, în universul liric al lui Geo Dumitrescu, cerul și-a redobândit splendoarea dintâi, insulele mărilor și oceanelor, pe care le cântă, devenind în viziunea sa feerii vii (ca la Camões, altădată, spre desfătarea corăbierilor lui Vasco da Gama, ce se întorceau din Indii), – de azururile constelate oferite pământului. S-a schimbat, oare, sufletul poetului, ideea sa despre sine – s-au schimbat uneltele lui? E adevărat că el însuși susține a fi descoperit recent vechile cronici de acum 9.300 de veacuri, îngropate într-o criptă antarctică de Gordon Pym... Și chiar și mai adevărat, că romanticismul terifiant al lui Poe nu lipsește din poemul *Câinele de lângă pod*, unde câinele Degringo (sub semnul unei fatale degradingolade s-a scurs și viața poetului american) e alungat cu insistența cu care era apostrofat odinioară corbul. Dar importanța descoperirii vechilor cronici stă mai cu seamă în perspectiva deschisă poetului spre geologia fabuloasă, spre materialitatea fantastică, pe care tot romanticii au celebrat-o. Astfel, insulele provenind din poamele cerești căzute în mare, încinse până la abur în declinul lor prin stihiiile incandescente, exalând deasupra apelor în tumult aburii albaștri fierbinți, statornicindu-se, în sfârșit, în „dulcele lor tangaj prin milenii” și abordate cu „marea sfială naivă” de primii locuitori, magic turburați, nuntindu-le („fecundă corcire a oamenilor cu stele” – spune Geo Dumitrescu), insulele ca orhidee, ca smochine, ca lămâi rumene, ca inelare flori madreporice de origine celestă – alcătuiesc o mare viziune romantică, în care elementul, materia, este o ubicuă inflorescență prodigioasă, fără a-și pierde însă caracterele realului brut. Imaginile se nasc, deci, din vechea sete de materie a poetului, și aceeași substanță lirică dă formă aerului dens, prozodic, și arhipelagurilor din azur, grădinilor vrăjite legănate pe undele cu spume. Poetul și arta sa nu s-au romanticizat, deși materia pare să fi suferit o transfigurare vizionară. De fapt, efuziunile lirice ale romanticilor au fost integrate, ca pure date stilistice, unei structuri nealterate, egală în unitatea sa.

Viața românească, nr. 11. 1965

VIITORUL LITERATURII ROMÂNE

Tonul profetic din titlul care stă în fruntea acestor propoziții ar putea să pară mult prea pretențios, dacă, după cum se va vedea, n-ar lipsi aici tocmai aluzia divinatorie. Mai mult ca atât, și aceasta iarăși se va vedea îndată, „viitorul” cuprins în perspectivele ce s-au deschis nu e altceva decât un trecut oglindit în propriile lui virtualități.

Am pornit, în adevăr, de la conștiința unui trecut valabil al literaturii române, căreia să i se poată seiza, într-un veac de consolidare, sensurile subterane ce o animă, chiar dacă aceste sensuri sunt menite nestabilității celei mai largi, așa cum o cere legea stilurilor. E vorba, bineînțeles, de nestabilități care în jocul lor caleidoscopic ascund sau desfac virtualitățile prime. Și pare cu neputință să ocolești, într-o astfel de împrejurare, ideea specificului, care numai din cauza unor erori zgomotoase s-a compromis la noi. Despre specificul literaturii române, ca și despre acel al oricărei literaturi, e firesc să se vorbească, de fapt, doar atunci când roadele mai multor anotimpuri și ale unori intervale de fecundități stilistice variate oferă material substanțial pentru cercetare. S-a întâmplat totuși ca, în literatura noastră și într-o vreme când ea se afla încă în faza dibuirilor confuze, teoreticienii romantici și patrioții să-i decreteze unicitățile și specificul care să-i impună originalitatea față cu vechile tradiții europene. Căci acesta e adevărul banal: un fenomen spiritual cu cât e mai măreț și mai universal, cu atât e și mai specific; despre literatura italiană, despre cea franceză, engleză, germană, rusă ori înapoi, despre cea elină, se spune că sunt unice în miezurile lor proprii bogate, adânci și ample totodată. Orgoliul și ambiția înaintașilor noștri creșteau, însă, din păcate pe pragul unei literaturi culte încă

haotice și de influențe cotropitoare, dezorientante. Tradiția care să confirme temeiurile specificului (ceea ce implica autenticitatea mult râvnită) nu se afla la acea epocă decât în literatura populară. Cu cât foc, cu câtă speranță, cu câtă romantică pasiune au întreprins scriitorii vremii, un Alecsandri, un Russo, marele Eminescu însuși, dezgroparea tradiției literare anonime, acele relicve pure în arhaismul lor, păstrătoarele dimensiunilor specifice! În setea de a umple golul veacurilor anonime, sămănătorii au răsturnat conceptul specificului, a cărui fatalitate, distinctă în straturile trecutului, a devenit brusc o fatalitate proiectată cu efecte mari și contradictorii pe zidul viitorului.

Eroarea fundamentală era în neștiința acestor romantici nesățioși cu privire la modalitățile de structură ale artelor populare, diferențiate de cele culte. Dimensiunile, coordonatele stilistice ale literaturii populare aparțin unei structuri în ea însăși deosebită de literatura majoră cultă, bazată pe individualități creatoare. Ca atare, aplicarea categoriilor stilistice a două lumi atât de diferențiate nu putea rezista. Coordonata etnicului, de exemplu, atât de esențială în literatura anonimă, populară, și de care se leagă în consecință o seamă de categorii, pierde enorm din importanță, devine de multe ori chiar disparentă în cazul literaturii culte. Se cunoaște, bunăoară, faptul că în poezia franceză (fie lirică, fie dramatică) tema sau numele antice, de substanță umanistă, au invadat până la a deveni specifice. Lucru esențial numai pentru poezia cultă, relevabil prin singură metoda analizei estetice.

Nu se pot nega înrăuirile excepționale, în literatura noastră, pe care poezia populară le-a exercitat asupra celei culte. La Eminescu există filoane numeroase de o fecunditate splendidă. Însă toate motivele de sursă anonimă s-au asimilat, contribuind la organizarea unei structuri poetice cu desăvârșire noi, mai puternică în fiecare din componentele sale, decât întreaga sumă a specificităților anonime, populare, și aceasta nu atât cantitativ, cât calitativ. Structura cea nouă era tipic romantică, în sensul

romantismului german, iar rodul ei suprem e viziunea voievodului androgin, sublunar.

Și mai specifică, în sens național, pare să crească poezia lui Arghezi, deși uneltele ei s-au depărtat incalificabil de sorginea populară, constituindu-se chiar în sensul unor evolute școli apusene. Ar fi de ajuns dacă am aminti, dintr-o complexitate de specificuri, pe unul, foarte caracteristic, al *Psalmilor*. În aceste invocări ale divinității s-a strecurat o perfidie curioasă, o viclenie căreia Dumnezeu aproape să-i cadă pradă. Tonul viclen și aparent candid cu care Dumnezeu e chemat să se înfățișeze simțurilor înșelătoare ale omului, umoarea cvasiironică, împinsă câteodată până la mânia, cu care se împrejmuește psalmistul, glasul mîieros care atrage în cursa poetică pe Dumnezeu sensibil la vrăjirile artei, umilinta prefăcută a acestui teolog de mari apetituri panteiste, nu sunt oare laolaltă un specific potrivit însuși țărânului român? Dar un specific ce n-a putut lua ființă în literatura populară, tocmai din constrângerile structurii ei.

Ceea ce au fost umanitățile care au nutrit copios renașterea franceză, a fost în parte – alături de folclor – pentru literatura noastră descoperirea culturilor apusene, asimilate cu un apetit devorator. În limba de abia ieșită din Evul Mediu, încă sovăitoare, barbară, deși materialul original era rupt din limba marilor civilizații a Romei, s-au revărsat stările lirice ultime, rafinate, ale artelor europene. În acest nou aliaj, uluitor, s-a născut poezia română. Specificul ei, se înțelege, aparține altei lumi decât cea populară. Iată, în distanța dintre două sonete, procesul de formare a poeziei române, căreia nu-i mai răspunde nici numai jalea metafizică, fără nume, nici numai alegoria blândă a *Mioriței*:

Ah! singur văz că-s, Doamne îndurate,
care-nainte-ți cu nimic s-arată,
ca și-o unealtă veche, lăpădată,
sărac și-n lume fără dreptate.

Gemme și aur din comori bogate
n-am să-ți aduc eu, ci numai o biată
inimă, care ție-ți e-nchinată,
deși n-o vezi în sânul meu cum bate.

Ție-ți trăiește ea și ție-ți moare,
tu singur ești al ei patron în lume.
Pe fagi, pe ceri, pe piatră și pe floare,

Scrie-ți-voi, Doamne, lăudatul nume,
ca să rămână până când un soare
va fi pe cer și marea va să spume.

Acesta e al lui Timotei Cipariu, filologul latinist, care a încercat să dea limbii românești sonul alb, marmorean, legănarea calmă, aerată, profilul pur, ardic, al versurilor lui Petrarca. Deși rudimentară încă, legătura dintre cuvinte are o logică frumos severă, clasică, efortul resimțindu-se în resorturile fin cerebrale, față cu organicitatea aproape vegetală a versurilor populare.

Celălalt e al „decadentului” Macedonski, al focosului risipitor de miraje, care cu o artă lucidă, beată de propriile-i străluciri, a încercat incantația „nestematelor” virgine și crude ale aceleiași limbi averse de formă:

Aici sunt giuvaiere ce-mpart cu dărnicie.
Cristalizate fost-au de mine-n focul vieții,
Și-n apa lor răsfrânt-am minunea tinereții,
Iar de-artă șlefuite sunt azi pe vecinicie.

Făcut-am cea mai aspră și grea ucenicie,
Dar tot le-am smuls din suflet în faptul dimineții,
Mai limpezi decât ochii de vis ai frumuseții.
Și tot le-am dat, în urmă, nespusa trăinicie.

De-acuma, vârsta poate pecetile să-și pună
Pe omul de-azi și mâine, iar moartea să-l răpună.
Aceste nestemate cu apă neclintită,

Sfidând a dușmăniei pornire omenească,
Și stând într-o lumină mereu mai strălucită,
Să piară n-au vreodată și nici să-mbătrânească.

E egal de „neclintită” apa atât de adânc limpede a devoțiunii din „sunetul” lui Cipariu cu aceea a trufiei sonetului lui Macedonski. În ambele, sensibilitatea ca și materialul poetic ce o încadrează s-au structurat după un model înalt, în care se va oglindi de acum înainte toată poezia română. Specificurile ei vor răspunde mereu acestui curs nou, în care ele își vor izbucni latențele sau se vor naște ca din nimic. Un astfel de specific a și apărut în poezia noastră contemporană, dintr-o latență care și-a mai cutezat reflexele: balcanismul. Mărturiile balcanismului sunt numeroase, în Arghezi, în Barbu, în poetul Mateiu Caragiale ca și în prozatorul, în Ilarie Voronca. Ceea ce n-a putut nimeni să numească atunci ca un specific al literaturii noastre, fiindcă pe timpul prodigiosului Anton Pann nu se construise încă în această privință o tradiție sondabilă, s-a evidențiat deplin în anii *Isarlâkului* și ai *Florilor de mucigai*. Balcanismul a apărut o dată cu viața noastră urbană, și atunci când materialul poetic se șlefuisese îndeajuns în retortele inaugurate de un Cipariu, perfecționate de un Macedonski. Violente erupții de balcanism s-au produs până în îndepărtata literatură franceză, prin condeiul, desigur mult prea senzațional, al lui Panait Istrati. Așadar, tot atâtea dovezi ale unui specific născut în clipa când unicitățile populare au fost depășite istoric, făcând loc celor ale urbanității noastre culte, ale structurii noastre majore.

Dacă procesul de constituire a poeziei majore a urmat o linie azi descifrabilă în chiar sensul păstrat până la ora actuală, proza epică românească nu s-a abătut nici ea de la o axă devenită cu timpul vizibilă, împrejurul căreia s-a structurat și prin care și-a desfășurat virtualitățile specifice. Romanul lui Filimon, după cum putem vedea astăzi, n-a fost numai întâia încercare mai solidă a genului, dar în acea societate muzeală, de compoziție monografică, în unde satirice și moraliste, s-a născut cel mai specific erou

al literaturii române de până acum: Dinu Păturică. Cu alte identități, dar cu aceleași impulsuri sociale, el s-a numit, când s-a legat de moșii, Tănase Scatiu, iar când spiritul lui aventurier s-a copt estetic până la starea cea mai pură și în metropola cu articulațiile urbane definitive, numele lui a sunat fălos, cu o sonoritate nestingerită: Lică Trubaduru. Pentru ca acest produs al aventurii să apară, încoronare a efortului de un veac al urbanității românești, Hortensia Papadat-Bengescu i-a creat o societate amplă, de snobi iluștri, de monștri în serii, de palate și sanatorii, în care luxura și rafinamentul, morbiditatea și opulența să fie coloanele de susținere ale celui mai perfect edificiu epic din literatura noastră.

Și dacă Arghezi e poetul național, în sensul viziunii celei mai cuprinzătoare a lumii lirice românești, Hortensia Papadat-Bengescu e romancierul în opera căruia a străbătut pulsația cea mai profundă a societății burgheze românești, prin artera umflată de sânge a metropolei bucureștene. Capitala României își scoate la lumina artei fața unică, acel amestec de oriental și occidental, acea complexitate curioasă de moravuri, care unește deopotrivă salonul snob al cetății apusene cu promiscuitatea lascivă a târgului balcanic. În cuprinsul de viață al familiei Hallipa se întrepătrund nenumăratele tentacule ale societății românești, îmbrățișând cu aceeași aviditate decadența aristocrației funciare, nașterea și rapida ascensiune a marii burghezii, invazia precisă a celei mici și formația autentică a interlopei bucureștene. Toate aceste straturi fiind dominate transversal de Lică Trubaduru, „eroul național” al arivismului.

Întreprinsese mulajul epic al urbanității noastre tinere și marele Caragiale, cu uneltele lui satirice, amare, ce au triumfat mai ales în comedia de moravuri, devenită și ea vârf al specificului românesc, așa cum s-a structurat în ceea ce se numește acum caragialism. Din aceeași substanță e și deliciosul roman al lui G. Călinescu, *Enigma Otiliei*, unde s-au unit metoda lui Balzac și umoarea teribilă a lui Ion Luca, peste aceeași societate de București poltron și zurliu, iar Stănică Rațiu din acest roman e

vâr bun cu Lică Trubaduru și nepot al lui Ghiță Pristanda. Ai aceleiași lumi sunt doctorul Walter și Salema, Pascalopol și Otilia. Fire nevăzute îi leagă laolaltă pe toți, în specificul urbanității românești.

Din cele enumerate până aici se poate desprinde constatarea că peste toate încercările romantice de a idealiza un fond românesc arhaic, o metafizică populată de fantome niciodată verificabile, a crescut fără program, ca o țâșnire autentică și impresionant de puternică, o lume lirică și epică de timbru specific, ce se poate urmări cu precizie de-a lungul întregului veac de literatură românească modernă. Din punct de vedere critic și estetic, se impun consecințe deosebit de însemnate. În primul rând și cea mai importantă este aceea că, fără să bănuim, în deplina sa libertate, specificul literaturii române s-a născut și s-a dezvoltat în faze tot mai impresionante, clădind marii literaturi viitoare un fundal valoros. Nu se poate ști dacă, mai departe, sensul literaturii române va fi același, condițiile sociale care l-au făcut cu puțință deocamdată așteptând a fi schimbate în viitor. Dar un lucru e absolut cert: literatura română e capabilă să-și croiască limite proprii, în cadrul cărora va avea de cucerit biruințele cele mai semețe.

Revista Cercului literar, nr. 3, 1945

POEZIA LUI EMINESCU

(1968)

POEZIA LUI EMINESCU

II

Imaginea lui Eminescu, așa cum străbate ea prin veac, a fost, de la început și cu o mare intuiție critică, fixată de Maiorescu. Dacă tirania primei ediții a poeziilor lui Eminescu apasă ca o lespede nedreaptă peste fața ascunsă a marelui romantic și dacă ochiul poetului-vizionar a fost obturat de ponderea academică a criticului (dovadă stă și strofa, din cele excluse, ale *Luceafărului* corectat de Maiorescu:

Vrei să dau glas acelei guri
Ca după-a ei cântare
Să se ia munții cu păduri
Și insulele-n mare?

viziune cosmic-orfică, de o grandoare și de o substanțialitate poetică restituite prin analizele tărâmului plutonic eminescian), nu e mai puțin adevărat că patronul *Convorbirilor* a definitivat profilul neptunic al lui Eminescu, cu un condei de a cărui pregnanță e greu să te liberezi.

Pentru Maiorescu, versurile tânărului poet denotau modernitate, concepție înaltă, blazare, reflexivitate, ironie profundă și farmec de limbaj, subliniind însă înclinația spre antiteze („cam exagerate”) – și aceste note aveau să caracterizeze producția eminesciană. *Epigonii*, *Venere și Madonă*, *Împărat și proletar* sunt poeme construite pe motive antitetice, fiindcă era în Eminescu un viu impuls retoric, o forță expresivă, un verb nervos, în slujba spiritului satiric, ce se evidențiază mereu în antitezele interioare ale versului său și care atinge violența, însă și sublimitate pamfletară, în *Scrisoarea III*. Desigur, pe această linie, poezia avea ce să piardă, încât observația criticului, acel „cam exagerate”, își găsea

locul, dar expresivitatea, valorile generale ale limbii, aplicațiile prozei, câștigau; „abuz de cuvântul *pală*“ (pentru *Mortua est!*) mai observă Maiorescu, fără ca el să poată sesiza încă semnificația *palorii* (mitosul ei) în lirismul eminescian și de aceea opina: „poate n-ar trebui uzat deloc“. Pretinzând poetului „curățenia formei“, prin perfecția formală criticul înțelegea, în acord cu estetica sa schopenhauerizantă, un fel de atemporalitate, de nemurire a formei în materia sensibilă și innobilată, „ideea emoțională în forma frumosului“, obiect al purei contemplații și deci contemplativitatea să se reflecte din forma însăși; încât de la început, poezia lui Eminescu e îndemnată să devină „statua albă, cu surâsul ei blând“, ce stă „senină deasupra haosului“, purtându-și „înaintea noastră cu o liniște supranaturală viața-i eternă“. Ideile platonice, imaculate și strălucitoare, alcătuiesc, firește, zarea acestei viziuni. Mai apoi, în descrierea lirismului eminescian, Maiorescu revine la „mânuierea perfectă a limbii“, vorbește de miera limbii prinsă în „celula regulată a fagurelui“, de „deplina stăpânire a formei clare“, de „cea mai limpede expresie a unor cugetări de adâncă filozofie“ și în urmă, analizând structura poeziei lui Eminescu în adâncul ei, de „melancolia impersonală“, de „înalta abstracțiune“, de „treptele succesive“ care ridică la privirea generală și care dau poetului „cuprinsul precis în acele versuri caracteristice, în care se întrupează profunda emoțiune asupra începuturilor lumii, asupra vieții omului, asupra soartei poporului român“. Iar în ce privește erotica eminesciană, criticul remarcă, într-o comparație cu *Aspasia* lui Leopardi: „el nu vedea în femeia iubită decât copia imperfectă a unui prototip nerealizabil“.

În toate aceste caracterizări, ce răsfrâng concepția estetică a lui Maiorescu, se poate identifica – dacă nu poezia marelui romantic și nici conturul său spiritual, căci ele erau în adevăr de un ordin prea general și nu pătrundeau în miezul lirismului, în magma sa de ardente ideale ori în trunchiul magic al poematizării eminesciene – în schimb chiar poetica lui Eminescu, și ceva din

profilul liricei sale: anume aura de clasicitate care o însoțește. Criticul *Convorbirilor* a schițat efigia lui Eminescu, fără îndoială poetul însuși s-a recunoscut în această imagine nobil stilizată și cariera sa artistică, adâncul și tainicul proces de atenuare a delirului vizionar, a constatat în a corespunde modelului dat de Maiorescu. Într-un fel, e o imagine justă, care s-a păstrat de-a lungul câtorva generații și critica a consfințit-o până în zilele noastre. Căci această față a lui Eminescu există, îi redă fizionomia spirituală într-un anumit sens, deși ea poate fi considerată doar un chip de marmoră care tace, cu ochii orbi în eternitate.

Impregnat de sucurile amare ale filozofiei lui Schopenhauer, academismul lui Maiorescu nu era, așadar, lipsit de dimensiuni romantice, nu lipsea criticului ce gândea atât de stringent logic, într-o formă ale cărei clarități își mai păstrează și azi puterea de seducție – o anumită vibrație afectivă, însă ea mergea toată spre idei, spre rigori, încât dacă privirea lui se înlăcrima de fumul haosului, ce curge prin lumea voinței și durerii, ea primea în același timp seninătate prin imaginea „statuei albe“, a apolinismului, care-i nimba zarea. Temperament haotic, vizionar, de un romantism care fulgeră adâncurile iraționale ale lumii și ale ființei, Eminescu s-a întâlnit cu Maiorescu în cultul lor comun pentru filozofia schopenhaueriană, dar mai ales în dragostea lor unită pentru filozofia ca atare, pentru arhitectura ei de abstracțiune, pentru idei, pentru ceea ce ei împreună numeau adevăr (și în acest cuvânt, în măsura în care Maiorescu împlânta o lamă morală, Eminescu îi da o electrizare metafizică). Undeva, într-o astfel de zonă de atingeri subtile, s-a produs transmisiunea academismului *ideal* al lui Maiorescu asupra setei de concepte a poetului și Eminescu, adolescentul, haoticul, însă tocmai de aceea influențabil prin entuziasme, a *recunoscut* în cerințele criticului, care în idei vedea mai întâi lanțul lor logic (deși acest lanț argintos strălucea într-o mare amară, în oarba absurditate, în metafizica lui Schopenhauer) propria sa impulsivitate spre adevăr, ce s-a filtrat în poetica aceea de clasicități formale: „ideea

emoțională în forma frumosului“, „curățenia formei“, „liniștea supranaturală“, „mânuierea perfectă a limbii“, „celula regulată a fagurelui“, „limpedea expresie a cugetărilor filozofice“ etc., adică tot ce poate alcătui un ideal de clasicism, ce nu ordonează numai, dar și domolește, impersonalizează. Așa s-a stins focul plutonic al creației eminesciene, cel puțin în cauzele sale aparente, înafara unei rupturi mai adânci de structură, care a permis evoluția nep-tunică. Așa s-a născut, din marea amară, din haosul durerii metafizice schopenhaueriene, chipul de marmoră al poeziei lui Eminescu și prin urmare propria sa imagine marmoreeană. Din aceeași marmoră se desprinde profilul ideal al lui Maiorescu și al poetului, în sunetul ei din poezii, care răspunde setei de formă a haosului, se îngână și plânsul sublimat al filozofului Maiorescu, al logicianului sensibil la frumos, ca la odihna pură a ideii.

Cea mai armonios încheată monografie asupra poeziei lui Eminescu, scrisă de Tudor Vianu, alimentând viziunea asupra poetului cu izvoarele schopenhaueriene și adâncind în sensul stimmungului romantic viziunea lui Maiorescu, e în linia tradiției întemeiate de primul critic. Și Vianu consideră că scepticismul alcătuiește „propriul sentiment modern de viață“ al lui Eminescu (p. 20). Analizând „voluptatea și durerea“ în opera marelui poet, tocmai prin textele *Lumii ca voință și reprezentare*, se accentuează paloarea, reflexul marmoreean al măștii lui Eminescu, acel amar al formei pure, ideabile, spre care năzuia concepția maioreșciană: „Farmecul iubirii este dureros pentru personajele lui Eminescu, pentru că ele îl resimt până la adâncimea în care se dezvăluie eterna caducitate a amorului, firea ei veșnic nesățioasă. Câtă vreme obiectul iubirii se găsea proiectat în trecut sau în viitor, el exista încă într-una din ipostazele posibilului și aspirația către el nu putea avea acea energie care se învecinează cu distrugerea și pe care o dobândește acum, când prezentul scenei și confruntarea sentimentelor pune în lumină adâncul ei fără fund. De aceea cuvintele iubirii revin aidoma când este vorba de emoția muzicii și de ispita morții.

Nelămuritul unui singur sunet clar și prelung, ca o întrebare fără răspuns a tăcerii, agită sufletele cu goana după o formă și o îmbrățișare imposibilă. Chinul unei voințe de-a pururi îndreptată către tot ce este cu neputință de ajuns nu se poate liniști decât în moarte. De aceea înalță poetul glasul limpede al *Odei* sale, pentru a lăuda apropierea morții ca o întoarcere a omului către sine, din rătăcirile și încordările absurde ale dorului“ (p. 82); și mai departe: „Asociația expresiei voluptății cu a durerii îi permite în același fel lui Eminescu să presimtă unitatea lor, fenomenul pur al voinței de a trăi, al acelei tensiuni necurmăte și fără de răgaz, deopotrivă cu sine în fericire ca și în durere și care alcătuiește esența vieții și în același timp tema lirismului eminescian. «Farmecul dureros» nu este altul decât «dorul nemărginit» al cosmogoniei din *Scrisoarea I*, încordarea lăuntrică și veșnic nesatisfăcută, pe care poetul o găsea deopotrivă cu filozoful în intuițiile subiective ale iubirii și în substratul adânc al realității. Schopenhauer, care încorona același gen de experiențe cu aceeași concepție filozofică, trebuia deci să-i vorbească cu putere poetului nostru și întâlnirea lor trebuia să se producă în chip necesar.“ (p. 83)

În stabilitatea raporturilor de cultură și a afinităților spirituale dintre poet și critic, G. Călinescu recunoaște (în *Viața lui Mihai Eminescu*) aceeași oglindire a ideii și poeziei: „Maiorescu era singurul intelectual de pe atunci, înrudit cu poetul nu numai prin covârșitoarea superioritate asupra contemporanilor, dar și prin direcția spiritului“ (p. 298); sau: „...cei doi junimiști urmăresc în aspectele multiple ale artei, literaturii și științei, un principiu unic, forma estetică sau logică, frumosul sau adevărul, sunt dar capabili de stări contemplative, gratuite, care-i duc la selecțiune și la aprofundare“ (p. 300); sau: „Amândoi admiratori ai lui Schopenhauer, Maiorescu și Eminescu sunt nu propriu-zis pesimiști – dar în forme aparent așa de îndepărtate – niște mizantropi... Mizantropia celor doi oameni constă într-o aristocratică oroare de patimi mărunte, într-un refugiu în domeniul

abstractului și al esteticului, Maiorescu în chip de răceală academică, Eminescu prin înaltul dispreț față de vulg al geniului eliberat prin contemplație de orice durere umană, reintrat asemeni Luceafărului, în insensibilitatea față de temporal a intemporalului.“ (p. 302). Iar în definirea erosului eminescian: „Eminescu nu are mistică transfiguratoare a marilor romantici care-și creează o femeie fictivă, platonice, pe datele imperfecte ale realității și absorb în contemplație orice nevroză sexuală, el nu vede îngeri suavi cu ochi incandescenti, ca misticii medievali, care să-l umple de turburare și căință și să-l împingă spre o claustritate a spiritului. Pentru Eminescu iubirea este un leagăn de desfătări venerice, o necesitate nu spirituală, dar afectivă bineînțeles și fiziologică, o nevoie naturală de a trăi viața speței cu toate delicia de ordin sufletesc pe care conștiința le suprapune mecanismului reflex, dar în sfârșit un instinct... El este un idealist, firește, un om cu mâini întinse spre fantasma femeii desăvârșite pe care n-o va găsi nicio dată, pentru că dragostea este căutare, dar idealitatea lui nu e simbol cu aripi...” (p. 345).

Sub această stea maioreșciană a stat și mai stă încă, în memoria națiunii, figura poetului și dacă poezia lui Eminescu ascunde mai mult decât se oglindește ea în ideea în care o cuprindea Maiorescu, mai mult nu numai ca operă și perspectivă răsturnată, așa cum depozitul de postume a revelat, dar și în sensurile pe care le poate indica suma de marmore sonore a primei ediții a *Poeziilor*, conturul tras de Maiorescu are în el o clasicitate care nu va putea fi ignorată. S-a deschis astfel, ca obiect de analiză o cale a raționabilului în poezia lui Eminescu, urmărindu-se dăra „filozofiei” în opera poetică, fie ea de groasă vână schopenhaueriană, fie ca platonism, kantism, hegelianism, etc., – încât chiar poeziile de dragoste, elegiile grele de muzică de vrajă au fost trecute prin filtrul „teoriei”, pesimismului, „concepției”, – totul culminând în nenumăratele pagini care studiază alegoria geniului, din *Luceafărul*, adică aceeași „concepție”, același pesimism, aceeași lumină sterilizantă a ideii. Încercările de a sparge

această mască de marmoră, ori de a citi în trăsăturile ei și zarea ascunsă, s-au produs foarte târziu. Prima și cea mai considerabilă este aceea a lui G. Călinescu (deși ce reprezintă întâiul volum din seria *Opera lui Eminescu*, dacă nu o întreprindere de a lărgi, însă în același timp de a fixa, vechea perspectivă raționabilă, în căutarea „filozofiei teoretice și practice” a poetului?), ce reconstituind din ruinele laboratorului marea operă frântă, a provocat în mod genial o dezorganizare a viziunii clasice despre Eminescu. Alături de poetul-filozof, sarcastic și cu „formele perfecte” sterilizate de himera ideii, a apărut deodată naturalistul enorm, pradă beției panteismului și de o fantezie monstruos asiatică, al cărui element vital era somnul – și a cărui vocație uranică, dorul putrezirii subacuatică, izolarea și păinjenișurile de giganți fiind interpretate ca întoarcere la Edenul germinării, la paradisul amniotic (linie urmată și de Mircea Eliade). Altă încercare, în sensul subtilității și al poeticului larvar, e a lui Vladimir Streinu, care a indicat un mit al morții în puritatea poeziei eminesciene însăși, în obscuritățile ei revelatoare și deci a căutat să deplaseze cercetările critice, de la sfera romantică maioreșciană la orizontul sensibilității contemporane. Dar prodigiile asociative și insațietățile de gust ale lui G. Călinescu, precum și timiditatea teoretică a lui Vladimir Streinu au împiedecat, de fapt, impunerea atât a unei imagini clare a noului Eminescu cât și revărsarea de lumină pe care această nouă imagine ar fi trebuit să o proiecteze asupra clasicei măști a poetului. Adevărul este că, până astăzi, Eminescu nu a intrat încă în sensibilitatea noastră cea mai modernă, gustarea lui a presupus mereu un transport în modul vetust, nu fără de farmec și plăceri speciale, dar interzicând în fond actualizarea valorilor absolute ale lirismului eminescian. Or, în cazul poeziei împlinite, un spirit îndrăgostit de lirismul lui Arghezi, al lui Barbu sau al lui Blaga, nu trebuie să-și impună contorsiuni de gust spre a sorbi din dulcea otravă a versului lui Eminescu. Dimpotrivă, această sensibilitate cu totul modernă permite pentru întâia oară descoperirea valorilor vizionare ale poeziei lui Eminescu, ce strălucesc ca alte

idei platonice pe cerul romantismului subjacent eminescian și luminează de acolo acel chip de marmoră al lui Eminescu, ce s-a tocit sub sărutările prea pioase ale iubitorilor versurilor sale. În poezia lui Eminescu sunt atât de pregnante tiparele maioresciene, suflul autorității criticului, răceala olimpică, întunecată de umbra pesimismului schopenhauerian, ce îi imprima o tonalitate de „scepticism înalt” și de „blazare” academică, plutește într-un strat atât de gros peste lumea poetică a marelui romantic, încât nu este de mirare că ceea ce s-a scris până acum despre Eminescu se resimte de pecetea pusă în celălalt veac. Și analizele făcute lirismului eminescian s-au îndreptat, ca atrase de un pol magnetic, spre această față prea ideală, prea schopenhaueriană (în sensul filozofic și nu poetic tributară lui Schopenhauer), prea clasică sau mărunț romantică și iată de ce chiar gustarea poeziei lui Eminescu s-a făcut în același mod, iar dacă valorile plutonice au stat decenii și decenii bine ascunse, proiecția lor asupra tărâmului neptunic eminescian, și care se manifestă doar o dată cu abolirea clasicității de limpezimi filozofice, de perfecțiuni formale, înșelătoare, de impersonalitate și scepticism academizant, a rămas și ea prada obscurității dimprejur.

*

Din seria romantică a lui Eichendorff, a lui Lenau, a lui Heine, prin poezia lui Eminescu trece acea undă de lirism germanic, în care natura, omul, poematizarea sunt în mreaja comuniunii lor sentimentale. La Eichendorff, se aude mereu prin foșnirea pădurii un prelung sunet de corn și spaima din suflet are o dulceață care se topește apoi în fericirea confuză ce o provoacă în inimă freamătul nopții, sub bătaia lunii, în singurătatea codrului; sunt nopți de vară, chemări de dragoste șoptite de susurul fântânilor; trezirea fremătătoare a văilor și dealurilor, dorul înaripat spre azururi, pământul întreg cuprins de freamăt, ca un vis, toți copacii cântând în vânt, simțiri stranii aprinzându-se în pieptul celui ce ascultă: poetul e un drumeț ce n-are țintă, gratuitate nu fără melancolie, deși el știe că, de sus dintre stelele care și ele

îi cântă, ocrotirea divinității îl însoțește de-a pururi, – el se pierde în muzica izvoarelor și râurilor, a coroanelor verzi, care se înalță în „domuri”, viața lui e o dimineată neîntreruptă, o primăvară binecuvântată de „germanica” adiere din păduri, o beție a verdului, în care sufletul se topește, cu spaime suave, cu sunet de corn; din această poezie se aud împreună toate murmururile naturii: crengile, în a căror sunare se deșteaptă străvechile legende, marea în spume, râurile în a căror apă se oglindesc castele de basm, – și idealul ei este o armonie a vechilor cântece de vrajă, a copacilor în visătorie grea, a mirezmelor înnăbușitoare de liliac în noapte, a undinelor foșnind în apă...: farmecul constă în neli-niștea pe care atâta frumusețe a naturii o trezește în suflet, e poate un fel de presimțire metaforică, fiindcă la sunetul de corn reînvie zeitățile antice: Aurora, Venus, Diana, tufele scânteiază și beția morții înflăcărează deopotrivă pe vânător și fiare, în noaptea sălbatecilor plăceri; iar când poetul suferă sub înjunghierea lui Eros, pădurea îi freamătă blând și cornul sună la nesfârșit în noaptea de vis. Această sumară descriere a aproape textele, lasă să se vadă prea bine afinitățile de geografie lirică ale lui Eminescu, în ciuda deosebirilor care fac din romanticul nostru un sceptic metafizic, un contemplativ vrăjit de abstracții, un voluptuos al morții. Dacă din această dispoziție lirică eichendorffiană s-a născut una din minunile poeziei eminesciene, *Diana* (natura în jubilară primăverii, gurile pădurii cu muzica de murmur și ciripiri sălbatece, apele tremurând sub lună în jocul lor de oglinzi schimbătoare, gândul pierdut în suavitatea depărtării, singurătatea izvorului și șoptirea frunzelor, agitația elementelor reînviind pe zeița plăcerilor ucigașe, a cărei răsărare de vis e de o prospețime, de o finețe și de o desăvârșire părelnice, întocmai zâmbetului însuși al primăverii, ce revărsa în sângele somnului, în seva trezită, în curgerea de frăgezime a versurilor, voluptățile tinereții), – o comparație între sonetul lui Eminescu *Coborârea apelor* și primul sonet din ciclul *Der Dichter* al lui Eichendorff („So viele Quellen von den Bergen rauschen“) revelează în

schimb, la un nivel al subtilității, distanțele. În versurile germanului e o grațioasă muzică de ape, cu nimfe, un murmur ce crește înviorând natura, un torent printre stânci și păduri întunecoase, un drum sonor ce înaintând prin câmpii, printre burguri și depărtări aburoase, se varsă în marea plină de visul insulelor și în al cărei talaz se odihneau veșnicele stele; la Eminescu, sonetul – mai goetheanic, un fel de Bildungs-poem – prinde nu atât jocul muzical și sensul său naturistic, ci alegoria, îndeajuns de închegată totuși în substanța lirică, pentru ca densitatea poeziei să nu sufere, și întreg peisajul e mai solemn, iar muzica izvoarelor își are tâlcul formării: „deprind pe rând oceanica lor limbă“, chiar „filozofia“ intervine:

În drumul lor ia firea mii de fețe –
Aceleași sunt deși mereu se schimbă.

(o filozofie ce mai păstrează calmul lirismului și nu atinge exacerbarea *Glossei*), ideea fiind gravată în transparența versurilor-cheie:

Dar cu adâncul apei s-adâncește
În glasul lor a sunetului scară.

revărsarea în amarurile mării aducând nu pacea naturii împlinite, ca la Eichendorff, ci melancolia devenirii:

Al tinereții dulce glas de mult uitară.

Și tristețile sentimentale ale lui Heine au corespondentul lor în poezia lui Eminescu, dar senzualității și ironiei spiritual-dizolvante din *Buch der Lieder* i se substituie fie voluptatea unei vrăji mortale și o insatisfacție, de-a dreptul metafizică, a erosului, fie – din nefericire – satira gravă, retoricizantă, ori romanțiozitatea. Iar lamentările lirice, nostalgia intimă a lui Lenau, acea salcie plângătoare, prin care se prelinge dulceața aducătoare de moarte a vântului de toamnă, se recunosc o dată în profunzimea tonului celui mai vibrant al lui Eminescu din *Oda în metru antic*. Într-o

odă a sa, ce este și ea chintesență a veninului liric (*Sehnsucht nach Vergessen*), Lenau invocă apele fluviului infernal, implorându-le să rupă lanțurile țărmlui, să curgă peste rana din sufletul poetului și să aducă uitarea. Vine primăvara cu mirezmele, cântecele și dragostea, inima lui nu mai tresare; singurul lucru pe care îl cere este ca Lethe să-și trimită valurile dezlănțuite („Frühling kommt mit Duft und Gesang und Liebe / Will wie sonst mir sinken ans Herz, doch schlägt ihm / Nicht das Herz entgegen wie sonst. – O Lethe: / Sende die Welle!“). Ambele ode au nu numai forma anticizantă, dar și substanță infernală comună, aceeași otravă curge prin versurile celor doi poeți, cu toate că Lenau e mai direct și mai simplu, iar Eminescu mai plin de umbra sa augustă, statuar, sorbind voluptatea rece a eternității (și conștient totodată, dincolo de sensul estetic al personalității sale și de valoarea sa morală, de divinitatea actului poematizării, cum spune în altă parte: „...Pe când inima ta bate ritmul sfânt al unei ode...“ – *Scrisoarea V*). El se consumă în erosul ideal, în visul nebun al „morții eterne“, năzuind la indiferența care trebuie înțeleasă ca finalitate tragică a genialității:

De-al meu propriu vis mistuit mă vaiet,
Pe-al meu propriu rug mă topesc în flăcări...
Pot să mai re-nviu luminos din el ca
Pasărea Phoenix?
Piară-mi ochii turburători din cale,
Vino iar în sân, nepăsare tristă;
Ca să pot muri liniștit, pe mine
Mie redă-mă!

Străbătute de o nervură marmoreană (geamănă în idealitatea poetului, ca și în elevația abstractă a ideologului Maioreșcu), versurile lui Eminescu au o duritate plastică ce le sporește expresivitatea, de multe ori în paguba lirismului, împietrind totuși adeseori sonoritatea ca într-o magmă a somnului, care continuă la infinit să-și răspândească fluiditățile de forme,

incantația amară. Piatra se umple de voluptatea ideii, ideea se senzualizează în mulajul în care flacăra ei îngheață:

Venere, marmură caldă, ochiu de piatră ce scânteie,
Braț molatic ca gândirea unui împărat poet...

(Venere și Madonă)

În vers nemurindu-se, ca într-un cleștar, gestul încărcat de vibrații, care undesc parcă în materialitate de lavă:

...Rumpe coarde de aramă cu o mână amorțită...

(Epigonii)

Chiar și invecțiva se înobilează de plasticitatea corpurilor de piatră, de eternizarea artistică a imaculării:

Sfărmași statuia goală a Venerei antice,
Ardeți acele pânze cu corpuri de ninsori...

(Împărat și proletar)

Revoluția luând și ea chipul marmorei, răceala sublimă și pură a ideii:

Ca marmura de albe, ca ea nepăsătoare,
Prin aerul cel roșu, femeii trec cu-arme-n braț.

(Împărat și proletar)

Uneori sentința având ceva din tăria moral-expresivă a versurilor lui Grigore Alexandrescu – mustoasă de lirismul ideii și totuși săpată pe lespezi:

Astfel umana roadă în calea ei îngheață...

(Idem)

Și tot ca la Grigore Alexandrescu, sub ochiul de vultur al istoriei, versul devenind de o asperitate ce substanțializează cuvântul:

...Căci pe mucedele pagini stau domniile române,
Scrise de mâna cea veche a-nvățaților mireni...

(Epigonii)

Poetul-profet fiind prins într-o imagine ideativă, prometeic-romantică:

...În prezent vrăjește umbre dintr-al secolilor plan;
Și cu Byron, treaz de vântul cel sălbatec al durerii...

(Idem)

(sensul de virilitate al imaginii va fi reluat de Macedonski).

Nu se desprinde aici numai vrăjirea istoriei (în *Memento mori* poetul caută chiar *locul* în care fierbe esența istoriei, de unde firul lumii porcede), ci și farmecul melancoliei naturii, incipient, dar dintr-o perspectivă amplă a elementelor:

Sau visând cu doina tristă a voinicului din munte,
Visul apelor adânce și al stâncelor cărunte...

(Epigonii)

Amestecul de retorică și muzică:

Sufletul vostru: un înger, inima voastră: o liră,
Ce la vântul cald ce-o mișcă, cântări molcome respiră...

(Idem)

Într-o plasmă amenințată la tot pasul de prozaism:

O convenție e totul; ce-i azi drept, mâne-i minciună...

(Idem)

deși sacadarea ideii încearcă ritmul poeziei:

Moartea succede vieții, viața succede la moarte...

(Idem)

această „filozofie“ bolborosind deocamdată în sensul viitoareii, înalt contempletei monotonii de vrajă, de la limita care tinde să reflecte deopotrivă ideea și poezia:

...Căci a voastre vieți cu toate sunt ca undele ce curg,
Vecinic este numai râul: râul este Demiurg.

(*Scrisoarea IV*)

Ceea ce în zona plutonică era muzică a purei deveniri, idealism orfic-muzical, purtând tot întunericul, toată jalea mării ce înghite Elada, cu filozofii săi, după lira aruncată în valuri, după vrăjirile sunetului din corzi, – mustul dioniziac al viziunii și descântul ei se schimbă acum în fluiditate a verbului, în curgere limpidă, ideată. Gândirea muzicală a lui Demiurgos, în adierile de jale din țării, născând lumea care astfel este un cosmos al durerii, s-a subțiat la o gândire poetizată, ce vibrează încă, însă e numai vibrarea de transparențe a ideii, cu infuziile onomatopeice (monotonia) ale somnului. Nu mai puțin cuvintele se pot înaripa, ritmul devenind suav, melancolia imaginii învingând timpul:

Și totuși, țărână frumoasă și moartă,
De racla ta razim eu harfa mea spartă...

(*Mortua est!*)

Iar expresivitatea poetizându-se, cu patină mitologică, vână groasă de poezie, cu suflu de epos:

Biblia ne povestește de Samson, cum că muierea
Când dormea, tăindu-i părul, i-a luat toată puterea
De l-au prins apoi dușmanii, l-au legat și i-au scos ochii,
Ca dovadă de ce suflet stă în pieptii unei rochii...

(*Scrisoarea V*)

Verbul pornind curgerea sa fluvială, de meandre voluptuoase, fluiditatea sonoră a celui *Venus Anadyomene*, prelingându-se pe undirea lui „lăcrimoasele ei gene“, în umflarea lui „mai mândră“ și revărsându-se în „haosul uitării“, ca apoi curgerea să se transforme în unde egale și rapide în „oricum orele alerge“,

întregul fiind de un echilibru superior, de o armonie a imaginii și sonului, de un debit expresiv ce se joacă între largi maluri și spumoase cataracte:

...Așa că, închipuindu-ți lăcrămoasele ei gene,
Ți-ar părea mai mândră decât *Venus Anadyomene*,
Și în chaosul uitării oricum orele alerge...

(*Scrisoarea V*)

pentru ca, în *Scrisoarea III*, virtuozitatea expresivă, retorica de înflăcăări romantice să triumfe până la despuierea poeziei, acele valuri de versuri, acele scânteieri infamatoare cucerind imaginația și, depărtând-o de lirism, să-i dea alte satisfacții estetice și morale. Impetuozitatea viziunii, grandoarea ei exterioară, cu o tehnică a gradării și învăluirii impresionante, ce fac marele discurs, urnirea armadei de sunete, dizolvă în cele din urmă imaginea în haosul vibrant al elementului, în muzica naturii, în foșnirea plină de glasul duhurilor, al codrilor de stejari:

...Iar din inima lui simte un copac cum că răsare,
Care crește într-o clipă ca în veacuri, mereu crește.
Cu-a lui ramuri peste lume, peste mare se lățește;
Umbra lui cea uriașă orizontul îl cuprinde
Și sub dânsul universul într-o umbră se întinde,
Iar în patru părți a lumii vede șiruri munții mari,
Atlasul, Caucazul, Taurul și Balcanii seculari...

.....
Răspândindu-se în roiuri întind corturile mari...
Numa-n zarea depărtată sună codrul de stejari.

Dacă Eminescu, conștient de talentul său expresiv, de verva sa industriasă, se joacă, în sugerarea monotoniei lirice somnifere, a murmurului lăuntric al ființei sale poetice, cu sonurile într-o adevărată provocare a limbajului:

Cu murmurele lor blânde, un izvor de *horum-harum*,
Căștigând cu clipeală *nervum rerum gerendarum*;

Cu evlavie adâncă ne-nvârtteau al minții scripet,
Legănând când o planetă, când pe-un rege din Egipt.

(*Scrisoarea II*)

ultimele două versuri fiind de o onomatopoeie extrem de fină,
monotonia, vraja curgerii haosului în lume, el o simte, o aude în
viziuni a căror muzică e lăuntrică și al căror sens spiritual merge
la cosmogonia începutului, la noaptea-mumă (din care se revarsă
noianul cosmosului actual:

...de unde vine și unde merge floarea
Dorințelor obscure, sădite în noian?

(*Împărat și proletar*)

și spre care se îndreaptă, așadar, și gândirea sa metafizică):

Pe când nu era moarte, nimic nemuritor,
Nici sâmburul luminii de viață dătător,
Nu era azi, nici mâine, nici ieri, nici totdeauna,
Căci unul erau toate, și totul era una;
Pe când pământul, cerul, văzduhul, lumea toată
Erau din rândul celor ce n-au fost niciodată,
Pe-atunci erai Tu singur, încât mă-ntreb în sine-mi...

(*Rugăciunea unui dac*)

În aceste versuri se recunosc, precum în marmora idealului
Eminescu, trăsăturile olimpice maiorești, ca formă, ca pon-
dere, ca puritate logică a ideilor, cuprinzând viziunea poetică,
atenuând însă vizionarismul, domolind flacăra de diamant a ideii
poetice. În locul haosului care „doarme în sine“, Demiurgos ce
plânge în singurătatea lui ontică, doar o desfășurare poetizată a
ideii despre începuturi, desigur cu puterea incantatorie a versului
eminescian, dar fără fulgerația imaginii, acel plâns sacru al solitu-
dinii dintâi, somnul pătruns de plânsul tuturor trezirilor din isto-
rie, din lume.

O putere demiurgică primordială, prin actul de creație a
cosmosului, a pornit și urnirea, zumzetul haotic, muzica nebu-
loasă, purtătoare a somnului din care izvorăsc și în care curg
toate, – și care sună în urechea eminesciană, de acolo
transmițându-se, prin versurile lui, în auzul nostru prins de neguri
de vrajă:

El singur zeu stătut-au nainte de-a fi zeii,
Și din noian de ape puteri au dat scânteii...
...În vuietul de vânturi auzit-am al lui mers
Și-n glas purtat de cântec simții duiosu-i vers,
Și tot pe lângă-acestea cerșesc înc-un adaos:
Să-ngăduie intrarea-mi în vecinicul repaos!

(*Rugăciunea unui dac*)

Eminescu simte o deosebită atracție față de golul dintâi,
căruia el îi dă o materialitate a voluptuoasei confuzii, întune-
ricul fiind compact, cuprins în propria-i tenebritate, plenitudi-
nar, într-o odihnă și o pace densă, ca o absență încărcată de
magnetismul neantului său propriu, ce reprezintă de fapt
năzuința de totdeauna a poetului însuși, sfâșiat de durerile exis-
tenței pe pământ, în lumea de „patemi“ – această odihnă scu-
fundată în golul ei misterios și paradoxal *plin* de sine, având
ceva din perfecțiunea imobilității eleate (în *Se bate miezul
noptii* tocmai neodihna, veghea, contemplația dureroasă,
încearcă o figurare eleată a gândirii, abstracțiunea de gheață
purând sigiliul scepticismului eminescian:

Ci cumpăna gândirii-mi și azi nu se mai schimbă,
Căci între amândouă stă neclintita limbă.)

și imaginile, concretul lor de masivitate, a hăului, „genunea“,
„apa“ semnifică tocmai partea de voluptate a viziunii, scufun-
darea, amnioticul cosmicității:

...La-nceput pe când ființă nu era, nici neființă,
Pe când totul era lipsă de viață și voință,
Când nu s-ascundea nimica deși tot era ascuns,

Când pătruns de sine însuși odihnea cel nepătruns,
 Fu prăpastie? genune? Fu noian întins de apă?
 N-a fost lume pricepută și nici minte s-o priceapă,
 Căci era un întuneric ca o mare fără-o rază,
 Dar nici de văzut nu fuse și nici ochiu care s-o vază.
 Umbra celor nefăcute nu-ncepuse-a se desface,
 Și în sine împăcată stăpânea eterna pace!...

(*Scrisoarea I*)

Dar acea stare, de adâncire la straturi mai joase chiar decât somnul, la torpoarea neantului pur, acea „lipsă de viață și voință“, căreia Eminescu deși îi dă și acum un contur imagistic, o materialitate metaforică, vizionară, totuși – spre deosebire de viziunile tărâmului plutonic, unde apărea paradisul morții, fie ca un imperiu de nisipuri etern mișcătoare, fie ca văi de vis, ca păduri cu crengi vrăjite, în care cântă, la suflul eolic, harfele îngerilor – îmbracă de astă dată o formă abstractă, golită de mitos, mai teoretică, gândirii poetice substituindu-i-se gândirea conceptuală, și partea poeziei rămânând doar tehnica, și o dată cu ea încetează viziunea muzicală (sunetul ascuțit și steril al neantului, uruitul fumegos al haosului, starea informă a golului, a nopții, a misterului ce se devorează pe sine, perfect ca șarpele simbolurilor ofitice) și o altă muzică se aude, a negurilor cosmice care se desfac, a stihilor născându-se din neant, a galaxiilor ce aprind cu focul lor „surele văi de haos“; e muzica unui magnetism dezlănțuit, „dorul“ nemărginit al existenței:

De-atunci negura eternă se desface în fășii,
 De atunci răsare lumea, lună, soare și stihii...
 De atunci și până astăzi colonii de lumi pierdute
 Vin din sure văi de chaos pe cărări necunoscute
 Și în roiuri luminoase izvorând din infinit,
 Sunt atrase în viață de un dor nemărginit.

(*Scrisoarea I*)

Aducerea la numitorul muzicii a viziunii eminesciene despre haos și începuturile cosmosului, a căuta această muzică, ecourile ei, în orice forme ale poeziei lui Eminescu, a considera plasticitatea marmorei de foc erotice, din visurile poetului, ca o altă formă, de „materie“ grea, de gheață albă, a aceleiași muzici care sună în neant și care străbate haosul, nu este deloc o exagerare. Auzul lăuntric al lui Eminescu era un organ cvasi-mistic:

...Setea liniștii eterne, care-mi sună în urechi...

(*Scrisoarea IV*)

Precum magnetismul sonor, care trece de fapt limitele înguste ale tehnicii, și care ține de incantația nedefinibilă, de farmecul ascuns, vizionar, dă versului eminescian pregnanță, atunci când el se joacă cu ideile, ca cea de neant, de noapte primordială:

...Astfel într-a vecinicieii noapte pururea adâncă...

sau:

...Și în noaptea neființei totul cade, totul tace...

(*Scrisoarea I*)

Mereu relevându-se năzuința poetului spre golul prim, spre odihna metafizică, spre starea de magnetism nebulos, ce e un fel de extincțiune *plină*, voluptuoasă, ca somnul lumii:

...Sunt însetat de somnul pământului s-adorm...

(*Apari să dai lumină*)

Chiar în starea de spleen, de amintire dureroasă a trecutului, de despuiere a existenței de farmecele vieții, atunci când timpul ia o creștere de spaimă și întunericul nu e noaptea de uitare și voluptate, noianul metafizic, ci tenebra morții comune, a singurătății morale (acel „mă-ntunec“ sună biografic, e ca o pecete pe destinul nefericit al poetului pe care gândirea l-a trădat), prin

dulceața de tristețe a versurilor curge un fir de haos, o fibră magnetică din marele trunchi al vrăjii eminesciene:

Trecut-au anii ca nori lungi pe șesuri
Și niciodată n-or să vie iară,
Căci nu mă-ncântă azi cum mă mișcară
Povești și doine, ghicitori, eresuri...

...Pierdut e totu-n zarea tinereții
Și mută-i gura dulce-a altor vremuri,
Iar timpul crește-n urma mea... mă-ntunec!

(Sonet VI)

Fiindcă voluptatea morții, viziunea ei demonică, încoronează poezia lui Eminescu:

O, umbră dulce, vino mai aproape –
Să simt plutind deasupra-mi geniul morții
Cu aripi negre, umede pleoape.

(Oricâte stele)

Melancolia generală eminesciană, gândirea dureroasă a nopții, care învăluie și pătrunde romantismul poetului, care dizolvă simțirea în dulcele-amar al luminii de lună, acel cosmos voluptuos îndurerat sub stigma lunii, crește dintr-o voluptate mai restrânsă, mai intimă, din suavitatea ostentării din crepuscul, singurătatea de seară, care, toropind celelalte antene ale vieții, lasă auzului o acuitate ce apoi își creează fantasma metafizică, timpul interior îmbrăcând „visul neființei”:

Când cu gene ostentate sara suflu-n lumânare,
Doar ceasornicul urmează lungă-a timpului cărare;
Căci perdelele-ntr-o parte când le dai, și în odaie
Luna varsă peste toate voluptuoasa ei văpaie.
Ea din noaptea amintirii o vecie-ntreagă scoate
De dureri pe care însă le simțim ca-n vis pe toate.

(Scrisoarea I)

În focul selenar, în recea combustie a realului, se întâlnesc acum timpul punctat de sonul ceasornicului și „noaptea amintirii”, timpul ei dolorific, numenul de vis. E singurătatea măsurată în auz, revelată sieși prin incantarea urechii, un plictis de vrajă care obnubilează lumea, o muzică a solitudinii făcută din sonurile ce sunt ca o eroziune a realului: greieri, șoareci, și care din acest lent proces de neantizare dezlănțuie melancoliile ce-și organizează arhitectura lor de umbre:

În odaie prin unghere
S-a țesut painjenis,
Și prin cărțile în vravuri
Umblă șoarecii furiș.

În această dulce pace
Îmi ridic privirea-n pod
Și ascult cum învelișul
De la cărți ei mi le rod.

...Dar atuncea greieri, șoareci
Cu ușor mărunțul mers,
Readuc melancolia-mi,
Iară ea se face vers.

(Singurătate)

Cea mai deplină formă a acestui motiv eminescian se găsește în *Melancolie*, poem tipic romantic, însă mai complex, cu sugestii ale sensibilității moderne. Întâi e o viziune mortuară a „monarhului nopții”, sub arcurile azurului de stele, deschise printr-o poartă de nori, moartea lunatică întinzându-se peste pământul învelit în brumă de toamnă, ruinele bisericii, câmpul solitar, crucile țințirului, cucuvaia sură, totul în reflexe, în scânteieri ce sunt punți spre tărâmul misterelor terifiante. Apoi acea muzică, ale cărei subtilități, ale cărei virtuți de somnolaritate

și visătorie fac caracteristica lui Eminescu, jocul de sunete care trece de la iluzionarea stranieții romantice:

...Clopotnița trosnește, în stâlpi izbește toaca,
Și străveziul demon prin aer când să treacă
Atinge-ncet arama cu zimții-aripei sale,
De-auzi din ea un vaier, un aiurit de jale.

...Și prin ferestre sparte, prin uși țiue vântul –
Se pare că vrăjește și că-i auzi cuvântul...

la fascinația auzului lăuntric, la stupefierea sa prin sunurile care izolează de lume, care o absorb în mecanismul lor micro-cosmic, care lasă pânzele cenușii ale plictisului să înfășoare sufletul și să-l închidă, mumificat, în crusta neantului:

...Drept preot toarce-un greier un gând fin și obscur,
Drept dascăl toacă cariul sub învechitul mur.

.....
...În van mai caut lumea-mi în obositul creier,
Căci răgușit, tomnatec vrăjește trist un greier:
Pe inima-mi pustie zadarnic mâna-mi țiiu,
Ea bate ca și cariul încet într-un sicriu.

Versurile care urmează împingând lirismul la adevărată comoțiune, într-o expresie de simplitate și patină arhaică: dedublarea între existențialitate și istoricitate, spre dezolarea profundă a ființei umane însăși. Nu e un spleen de noapte sau de toamnă, nu e doar revărsarea „varului” de lună, care stinge viața și o îmbracă în haina crudei purități, nici infuziunea aburului morbid care înmoaie și înfrigurează, ci melancolia fundamentală și tragică, torpoarea de gheață a singurătății:

Și când gândesc la viața-mi, îmi pare că ea cură
Încet repovestită de o străină gură,
Ca și când n-ar fi viața-mi, ca și când n-aș fi fost.

În eterurile plutonice, în neantul paradisiac de acolo, ce era o magie a neantului, starea de beatitudine amară se provoca de asemeni prin incantarea auzului, dar era o muzică de îngeri ce se roagă, castitatea lor umplând spațiile siderice, ca tot atâtea punți de moralitate demonică (acea blândețe tristă a îngerilor-stele). În zona neptunică, în legalitatea formelor naturii și a naturii morale a omului, neantul se cucerește existențial, prin muzica plictisului de vrajă, ca o apă cenușie care invadează lumea și o îneacă, dând singurătății nu aură metafizic-poetică, în plenitudinea viziunii, ci un accent fizic, material, zguduitor și atroce. Vizionară, melancolia din eterurile plutonice străbătea lumea spiritului, o demoniza, în timp ce această melancolie, deși ca substanță spirituală mult mai diluată, e plină de patos, ca sentiment, ca stare a *înstrăinării* de sine; în imaginea vieții ce „cură repovestită de o străină gură” se străvede parcă o clepsidră care măsoară timpul și prin aceasta anulându-l, cenușa neantului rămânând viziune pură, goală în sine, dacă se poate spune: viziune ce se devorează pe sine. Mitosul neantului se substituie acum cu trăirea lui subiectivă.

Scriind undeva despre „Lumea lui Schopenhauer, ca reprezentare și voință”, Jean Paul o compară cu „marea melancolică a Norvegiei, care, în obscuritatea țărnicurilor de stânci abrupte, nu oglindește niciodată soarele, ci numai – în adânc – cerul înstelat al zilei, pe care nu-l străbate nici o pasăre și nici un nor”. E o viziune în dezolarea stimmungului schopenhauerian și ea are izbutoare asemănări cu stimmungul dezolant al viziunii lui Eminescu din *De câte ori, iubito*:

De câte ori, iubito, de noi mi-aduc aminte,
Oceanul cel de gheață mi-apare înainte:
Pe bolta alburie o stea nu se arată,
Departă doară luna cea galbenă o pată;
Iar peste mii de sloiuri de valuri repezite
O pasăre plutește cu aripi ostenite,
Pe când a ei pereche nainte tot s-a dus,
C-un pâlăc întreg de păsări, pierzându-se-n apus.

(deosebiriile dintre cele două tablouri nu fac decât să accentueze lirismul lor comun, de pustietate și dezolare: constelația rece și indiferentă, pe cerul de gheață, ori pata galbenă a lunii pe bolta fără nădejde; solitudinea înfiorătoare a cerului lipsit de viață, ori pasărea ostenită în zarea morții eterne). Pentru a descoperi fecunditatea în adevăr lirică a filozofiei lui Schopenhauer în opera lui Eminescu dincolo de versurile care includ în ritmica lor formulări prea teoretice, pentru a stabili corespondențe și afinități, ca și distingeri și îndepărtări, chiar în structura, în substanța emoțională din care izvorăște lirismul, se pot scoate în evidență și supune unei analize speciale câteva poezii care alcătuiesc, în felul lor, o unitate, un adevărat ciclu eminescian sub pecetea stimmungului relevat mai sus: *De câte ori, iubito, Apari să dai lumină, Despărțire, Din valurile vremii, Nu mă înțelegi și O, mamă*. Aceste poezii au în comun, așadar, nu numai motivul erotic, în infiltrația lui cea mai amară, ci și forma de noian liric ostenitor-monoton, provocând încrețșarea imaginației și somnolența. Le cuprinde, în fine, pe toate, viziunea din care firul liric pornește și care este stimmungul pe care Jean Paul l-a descris pentru filozofia lui Schopenhauer. O dezolare mai adâncă decât iubirea – deși la Eminescu ia figurări în sensul erosului – și totuși încă lirică, nu metafizică. În *De câte ori, iubito*, peisajul nordic, pustietatea și nemișcarea în care se unesc sloiurile mării și negurile cerești ce le veghează galbena lună ireală, stolul fugar și pasărea pierdută, căreia i se frâng de deznădejde aripile și se lasă înghițită de acest pustiu, creează, ca viziune, fondul emoțional obiectiv, în care se întâmplă, la sfârșit, enunțarea lirică propriu-zisă:

Suntem tot mai departe deolaltă amândoi,
Din ce în ce mai singur mă-ntunec și îngheț,
Când tu te pierzi în zarea eternei dimineți.

dar care, la rândul său, nu face decât să arunce înapoi, asupra viziunii obiective, o undă de și mai sfâșietoare emoție, încât între final și perspectiva pur lirică a începutului („De câte ori, iubito,

de noi mi-aduc aminte“), pe de o parte, și viziunea obiectivă a oceanului dezolării, se produce un joc de osmoze, ce atinge zonele cele mai sensibile ale inimii. Colaborarea dintre planul subiectiv și cel obiectiv lasă, de fapt, întreaga poezie într-o obiectivitate bogată în lacrimare și de aceea foarte aproape, cu toată implantarea motivului erotic, de viziunea jeanpauliană a filozofiei lui Schopenhauer. Că totuși, la Eminescu, erosul are importanța sa deosebită, se poate constata nu numai din treptele lirice ale celorlalte poezii din seria comună, dar chiar din sâmburele ascuns în viziune, așa cum ne revelează un fragment din lungul poem postum *Diamantul Nordului*. Acolo, „o mândră femeie s-arată călare“ în dumbravă și apariția ei e un mare foc senzual:

În părul ei negru lucesc amorțite
Flori roșii de jăratec frumos încălțite.

Încărcată de nestemate, pare sălbatecă, ochii albaștri, „bogați de întunec“, sunt păgâni, himerici, sub fruntea de ceară, încât codrii, apele, lumea toată se cutremură de vraja dulcetii lor; însă când farmecul se dizolvă, demonica arătare piere în viziunea Nordului de gheață și episodul se încheie cu o imagine identică celei din *De câte ori, iubito*:

Pe ceruri în neguri o stea nu s-arată,
Departă doar luna – o galbenă pată.
(IV, 329)

Mai departe, în *Apari să dai lumină*, motivul erotic se desface deplin, și doar în miezul său, viziunea obiectivă, peisajul dezolării, se schițează înainte de a se topi în lirism:

Ca iarna cea eternă a nordului polar
Se-ntinde amorțirea în sufletu-mi amar,
Nimic nu luminează astei pustietăți,
Doar sloiurile par ca ruine de cetăți
Plutind de asprul viscol al morții cei de veci...

Jocul dintre subiectiv și obiectiv a dispărut, rămânând doar o alternanță de lumină și umbră:

...Tu ramură-nflorită... pe visul meu te pleci!

...Pustiul și urâtul de-a pururi mă cuprind...

Iar „filozofia“, meditația lirică, irumpe în *Despărțire* („Să cer un semn, iubito, spre-a nu te mai uita?“), întâi sub masca imaginii heraclitiene:

...Tot alte unde-i sună aceluiași pârâu...

apoi în sens schopenhauerian deschis:

...Ca și când anii mândri de dor ar fi deșerți...

acest din urmă vers, de o viziune sublimată și grea de lirism, oglindind exact cerul pustiu care se răsfrânge în apele pline de întuneric de pe țărmul Norvegiei...

Ceea ce în zona plutonică era mitos al Nordului, în figurări nu numai ale mării de gheață, ale pustietății albe, dar un adevărat tărâm de palori veșnice sub stăpânirea regelui Nord, titanică încarnare a elementului polar, cu fața lui pală, cu vocea plânsă, dedesubtul imperiului său de ger și troiene ascunzându-se Valhala palatelor lichide, cu Odin și cu titanii daci, mormântul feeric de sub ape, unde își caută mântuire deznădejdea lui Orfeu, acele viziuni încărcate de mitos se pierd și devin peisaj cu infuzii de lirism, stimmung schopenhauerian. Mitosul s-a dizolvat în apă de elegii.

Când Eminescu invocă după aceea, în *Din valurile vremii*, iubita purtată de undele oglinzii de noapte, ale uitării („Din valurile vremii, iubita mea răsai...“), ea e o umbră trecătoare, proiecție a unui vis, așa cum prevede meditația gânditorului pesimist. Din același dureros sentiment al trecerii izvorând și efluviul de versuri al poeziei *Nu mă înțelegi* („În ochii mei acumă nimic nu are preț“), unde poematizarea apare ca un act luminos de nemurire, în curgerea fără fine a întunericului și deci, conform

lui Schopenhauer, odihnă a contemplării într-un pustiu neînterupt al suferinței:

...cuvinte cumpănind

Cu pieritorul sunet al lor să te cuprind,

În lanțuri de imagini duiosul vis să-l ferec,

Să-mpiedic umbra-i dulce de-a merge-n întunec.

După cum *De câte ori, iubito* era un joc de planuri lirice duble, de o rară finețe, *O, mamă* duce – peste rafinamentul de planuri – viziunea însăși la o complexitate, la o profunzime și la o mare potență lirică. De data aceasta planurile nu sunt în subiectiv și obiectiv, ci jocul este chiar de viziuni distincte într-un singur plan subiectiv. Căci viziunea mamei moarte și cea a iubitei se deosebesc cu desăvârșire, deși le îmbracă aceeași vrăjire lirică, emoțiile sunt perfect distincte, cu toate că țin de același sentiment al morții, iar la sfârșit, topirea în moarte atât a imaginilor dragi cât și a propriului eu al poetului învăluie întreaga poezie într-o tonalitate atât de profund elegiacă, sfâșietoare prin nuanțatul laitmotiv final al strofelor, încât se poate spune că niciodată lirismul n-a fost mai copleșitor, într-o undă care strălucește de veninul apelor sale. Impresia adâncă vine, desigur, din curgerea elementic naturală a morții, căreia îi corespunde curgerea imaginilor în repetatele lor fețe, precum în însăși filozofia heracliteană a lui Eminescu: „Tot alte unde-i sună aceluiași pârâu“, sau „Căci a voastre vieți cu toate sunt ca undele ce curg, /Vecinic este numai râul; râul este demiurg“, veșnică fiind aici moartea, iar undele versurilor, din cauza timbrului lor de plângere, ajungând să aibă substanță de lacrimă.

Invocarea primă readuce, în imaginea maternă, haosul, materializarea neantului:

O, mamă, dulce mamă, din negură de vremi...

în timp ce chemarea din moarte recurge la muzica misterioasă a elementului naturii:

...Pe freamătul de frunze la tine tu mă chemi...

Tot plânsul naturii, legănarea amară de valuri de crengi, sugerând curgerea heracliteană a morții:

Se scutură salcâmii de toamnă și de vânt,
Se bat încet din ramuri, îngână glasul tău...
Mereu se vor tot bate, tu vei dormi mereu...

După acest impuls de unduiri, e de ajuns ca, în finalul celei de-a doua strofe, în care invocarea iubitei la mormântul poetului provoacă o straniu de dulce resimțită schimbare a viziunii din strofa anterioară, laitmotivul să readucă, sub formă gradată, senzația legănării, a curgerii în moarte:

Mereu va crește umbra-i, eu voi dormi mereu.

Pentru ca, la sfârșit, în reunirea trupurilor moarte ale celor doi amanți, în voluptatea aceasta întunecat erotică, ce mai poartă în amarul ei dulceața sfâșietoare a dorului matern (nu este dragostea care neantizează, nu este voluptatea combustiei totale, ca în tragicele amoruri, ci erosul și moartea ca două entități complexe și egale) să se audă muzica apei care e însăși lacrima lumii și simbolul trecerii:

Mereu va plânge apa, noi vom dormi mereu

Semnificația excepțională a poeziei *O, mamă* nu stă deci numai în amestecul celor două erosuri, care dă fiecăruia din ele o dimensiune mai profundă, o umanitate mai misterioasă, – și de aceea senzația ciudată, înnoitor lirică – ci și în intuiția morții universale, aici lustral concepută, în acea apă care curge și spală materia, spală și erosul, lăsându-l pur, dureros și etern, ca și moartea care-l visează. (Într-o poezie a lui Eichendorff, *Heimwch*, vraja ce doarme în copacii din grădina părintească îl face să cânte noaptea și – departe de casă – poetul aude chemarea lor, gândul îi zboară la fratele rămas acolo, se visează împreună cu el rătăcind, mână în mână, până când, osteniți, îngenunchează la

mormântul tatălui, prinși de farmecul străvechiului cântec. Dar la Eminescu nu e nici dorul de patria depărtată, nici dorul de părinți, de casa natală, de iubita pierdută, ci senzualitatea amară a vieții și vraja integratoare a morții.)

Mai există încă, în poezia lui Eminescu, în melancolia ce ține de substanța acestei poezii, un viu sentiment al depărtărilor, al orizontului deschis de mare, al legănării pierdute spre zări fără nume. E ca o călătorie de vis către moartea care așteaptă, patrie finală, undeva, unde durerile se destramă în voluptatea extincțiunii. Corăbiile care se clatină pe apă sau stolurile înghițite de spațiu cunosc același drum, se resorb în aceeași sete a neantului. Căci plutirea și zborul peste oceanul de unde albastre sau marea de ghețuri nu au, la Eminescu, nimic din nostalgia altor țărături, din dorul necunoscutului geografic, al civilizațiilor străine, al popoarelor primitive, ci exprimă doar impulsul profund melancolic, dintr-o filozofie sceptică și teribil de amară, spre haosul depărtării, spre depărtarea pură, ale cărei zări dau pacea, odihna mult visată. Dacă aceste, adevărate „corábii bete”, încărcate doar de misterul lor, ar putea deschide prin noapte gustul drumurilor exotice și fabuloase:

Pe undele încete își mișcă legăname
Corábii învechite, scheletele de lemn;
Trecând încet ca umbre – țin pânzele umflate
În fața lunei care prin ele-atunci străbate,
Și-n roată de foc galben sta fața-i ca un semn.

(*Împărat și proletar*)

vagul triumfă și orizonturile rămân fără nume, legănarea și zborul fiind abia semne ale „trecerii”:

Precum corábii negre se leagănă de vânt
Cu pânzele-atârinate departe de pământ,
Cum între cer și mare trec păsările stol...

(*Apari să dai lumină*)

În *Stelele-n cer* și *Dintre sute de catarge* se dezvăluie clar „filozofia“ ce nutrește dorul depărtărilor și senzația plutirii spre larguri. Tremurul pe apă al corăbiilor, legănarea pe întinderea pustiului albastru:

...Clătind catargele,
Tremură largele
Vase de lemn:
Niște cetățî
Plutind pe marile
Și mișcătoarele
Pustietățî...

significă trecerea, drumul spre moarte, versurile atât de fine apărând ca un grafic al procesului de resorbire în neființă, cu amarul sentiment al perisabilității:

Dintre sute de catarge
Care lasă malurile,
Câte oare le vor sparge
Vânturile, valurile?
Dintre păsări călătoare
Ce străbat pământurile,
Câte-o să le-nece oare
Valurile, vânturile?

Și strofa ultimă redă tocmai disoluția rațiunii (în efortul ei de a „fixa“ lumea) prin efectul de vrajă ce-l are euritmia trecerii, îngânarea valurilor și vânturilor, covârșirea ei de către ritmul elementelor naturii, adică ritmul ce e puntea dintre două neanturi. Căci ce era odată, ca zare mitică „imperiu fără de fine“ al neantului, se întrerupe acum de emoția neptunică a depărtării, a devenirii din neființă spre neființă.

Ridicat la o potență emotivă și la o puritate de expresie deosebite, sentimentul trecerii ia nuanțe și profunzimi noi, care răsfrâng de astă dată destinul poetului, al „cântărețului“ îmbătat

de otrăvuri, în postuma *Ce șoptești atât de tainic*. Mai întâi o undire de izvor, care simbolizează bineînțeleș „trecerea“, aici în delicatețea, frăgezimea, dulceața de floare și de cântec a vieții:

Ce șoptești atât de tainic,
Tu izvor de cânturi dulci?
Repezind bălaia undă
Floarea țărmlui o smulgi.

Și o duci, o duci cu tine,
Văjâind încet pe prund;
Ale tale unde floarea
Cine știe unde-o ascund?

Apoi plângerea devenirii pustii, a tainei dureroase, căreia acel, extraordinar de vibrant de lirism, „nimăruie“, ce se repetă părănd a se prelungi în propriul său ecou de amar („amăruie“), îi imprimă un timbru pătrunzător:

Astfel trece și viața-mi,
Dar o floare-n valu-i nu e,
Nici nu spun ca tine doru-mi
Nimăruie, nimăruie.

Discreția poetului fiind o tăcere a morții, însemnată de destin:

Ci eu trec tăcut ca moartea,
Nu mă uit la vechii munți;
Scrisă-i soarta mea în creșii
Întristatei mele frunți.

Iar poezia, un produs al dezolării și un mesaj în zările fără nume:

Numai colo unde teiul
Lasă floarea-i la pământ,
Eu încep să mișc din buze
Și trimit cuvinte-n vânt.

Umbra de parfum a teiului circumscriind, la Eminescu, locul iubirii trecătoare și al morții, cântecul trimis depărtării este și el o floare ce cade și mai ales o „rece“ suflare de moarte:

Vis nebun, deșarte vorbe!
Floarea cade, rece cântu-i...

În tonalitatea sa romantică, această poezie, de sentimentalitate purificată, în care poetul apare ca un suav amant al deșertăciunii („Eu încep să mișc din buze. / Și trimit cuvinte-n vânt“) nu este decât oglinda mai veche din care răsare imaginea „Cântăreților bolnavi“ ai lui Lucian Blaga magii suferinzi de castitate ai timpului modern:

Purtăm fără lacrimi
O boală în strune
Și mergem de-a pururi
Spre soare apune.

...Străbatem amurguri...
Cu crini albi în gură...

...Răni ducem – izvoare
Deschise sub haină.
Sporim nesfârșirea
C-un cântec, c-o taină.

atrași de aceeași depărtare fără nume, spre care pluteau corăbiile lui Eminescu (și spre care el însuși înainta în mantia morții), dar acum în lumina de pală strălucire a crepusculului istoriei.

Vraja care apasă peste natură în poezia lui Eminescu și în care e mai mult decât melancolia, ea însăși încărcată de sortilegiile veninului, și decât erosul atât de bogat încât revărsarea lui îmbracă lacurile și pădurile într-un luciul amar, – până a nu fi demascată ca un magnetism al morții, ca un fluid al neantului ce curge prin lume și o descântă, se înfățișează în forme pur magice,

la al căror exercițiu natura răspunde ca la un apel de taină, pe care ea îl înțelege:

Dându-și trestia-ntr-o parte
Stă copila lin plecată,
Trandafiri aruncă roșii
Peste unda fermecată.

Ca să vadă-un chip, se uită
Cum aleargă apa-n cercuri,
Căci vrăjit de mult e lacul
De-un cuvânt al sfintei Miercuri;

Ca să iasă chipu-n față,
Trandafiri aruncă tineri,
Căci vrăjiți sunt trandafirii
De-un cuvânt al sfintei Vineri...

(Crăiasa din povești)

Chiar atunci când practica magiei are o semnificație erotică și chiar dacă în relația de ordin magic a elementelor (apa, luna) se poate desprinde erosul mai general din univers, vraja se păstrează integră, sub semnul ei natura (cuprinsă, în solitudine, de agitația secretă ce o încearcă doar dragostea) trăiește un extaz propriu, pe care poezia lui Eminescu îl surprinde cu antena sa sensibilă la puterile demonice:

Iată lacul. Luna plină
Poleindu-l îl străbate;
El, aprins de-a ei lumină.
Simte-a lui singurătate.

Tremurând cu unde-n spume
Între trestie le farmă
Și visând o-ntreagă lume
Tot nu poate să adoarmă.
(Lasă-ți lumea...)

Perfecția miraculoasă a primei strofe din *Lacul*:

Lacul codrilor albastru
Nuferi galbeni îl încarcă,
Tresărind în cercuri albe
El cutremură o barcă.

trebuie socotită așadar, dincolo de orice explicații estetice, ca un produs al acelei stări de magie a naturii, ce implică în această coagulare de „frumos“ demonia care face natura frumoasă și care se răsfrânge în perfecția de forme a poeziei; polenul de vrajă cade deopotrivă pe natură și pe artă.

În *Peste vârfuri*, trei sunt elementele care creează împreună o armonie magică – de data aceasta ispita morții transpare –: luna, care vrăjește cu lumina ei creștetul pădurii, apoi codrul care cântă din ramurile de arini și în fine muzica de corn, melancolia ei grea de dulceață, care se revelează a fi moartea. În primul rând unirea elementelor ce dau armonia:

Peste vârfuri trece luna,
Codru-și bate frunza lin,
Dintre ramuri de arin
Melancolic cornul sună...

muzica instrumentului de vrajă învăluind totul, ca să domnească singură, în jocul ei cu depărtarea și tăcerea care o absorb, trezind astfel ispita morții:

Mai departe, mai departe,
Mai încet, tot mai încet,
Sufletu-mi nemângâiet
Îndulcind cu dor de moarte.

După această otravă fin strecurată în suflet, versurile ultime:

Mai suna-vei, dulce corn,
Pentru mine vreodată?

fac din sunarea cornului un fel de moment excepțional de comunicare cu moartea, un fel de extaz mistic, a cărui reînnoire presupune harul ce nu poate fi prevăzut. Astfel vraja morții, a cântecului ei atât de dulce, s-a revelat în chiar jocul puterilor malefice ale elementelor naturii, ca luna și codrul, a căror fermecare este treapta spre chintesența magică a sunetului de corn, a dorului de moarte. Fluidul neantului, care curge prin harfele îngerilor atârinate de crengi – acum prin acest instrument nu numai pământesc, dar simbol al naturii însăși.

Dacă vrăjile cosmosului sunt resimțite de Eminescu în sensul muzicii, care dezvoltă în urechea sa fantasmеle durerii, și sferele îi cântă în traiectoriile și rupturile lor din haos:

...Pân'a nu ajunge-n culmea dulcii muzice de sfere,
Ce-o aude cum se naște din rotire și cădere...

(*Scrisoarea V*)

corespondența arderii din văzduhuri și a cântării izvoarelor redând armonia acestui cosmos prins în mreaja sortilegiilor de vis:

...a izvoarelor murmururi,
Umbra umedă de codri, stelele ce ard de-a pururi...

(*Scrisoarea V*)

elementul care produce vraja, care revarsă peste natură substanța-i de strălucire umedă și extatică, răscolind, prin visul lumii, durerile ei adânci, stingându-le acuitatea și revelându-le substratul metafizic, moirа neantului, este luna:

Între ziduri, printre arbori ce se scutură de floare,
Cum revarsă luna plină liniștita ei splendoare!
Și din noaptea amintirii mii de doruri ea ne scoate;
Amorțită li-i durerea, le simțim ca-n vis pe toate,
Căci în propria-ne lume ea deschide poarta-ntrării
Și ridică mii de umbre după stinsul lumânării...
Mii pustiuri scânteiază sub lumina ta fecioară,

Și câți codri-ascund în umbră strălucire de izvoare!
Peste câte mii de valuri stăpânirea ta străbate,
Când plutești pe mișcătoarea mărilor singurătate.
Și pe toți ce-n astă lume sunt supuși puterii sorții
Deopotrivă-i stăpânește raza ta și geniul morții!

(*Scrisoarea I*)

În zona plutonică, în viziunile grele de „fulgere“ care erau „clopote de jale“, se plăsmuia mitosul celest al poeziei lui Eminescu; acolo, în tărâmul „blândului soare“ ce crește prin noapte, nu vibra doar vraja lunii, ci își deschidea porțile un adevărat limb al morții. Luna era fie o divinitate titanică, ce descinde în paradisul de pe pământ al Dochiei, fie un seraf aducător de dulce moarte; astrele toate erau îngeri sau patrii de îngeri, o regalitate funebă, o muzică de irizări mistice, o suavitate de palori închegau mitosul, înălțau arhitecturile lirismului prin marele vis. Arzând realul în recile ei văpăi, vraja lunii nu exercita o simplă influență magică, nu „lega“ numai realul în mrejele puterii ei erotico-mortale, ci spiritualiza natura, o înălța la pragul de diamant al eterului, încărcând-o de mitos celest, în confuzia de splendori și durere a spiritului absolut. Acum însă, luna stigmatizează cosmosul cu magia ei înaltă și rece, revarsă prin undele sortilegiilor puterea ei demonică, prinde elementele într-o complexiune malefică, filtrează în noapte dorurile și suferința lumii, le supune acțiunii ei de transfigurare, ca într-un straniu și imens proces alchimic, încât natura cu toate că nu-și pierde sensul ei cosmic legal, își revelează demonia, și-o potențează, sub raza „geniului morții“. Nu alegoria spiritului, nu viziunea fulgerând noaptea lumii, ci stimmungul magic se desface acum din poezia lui Eminescu, un lirism sublunar încărcat de magie astrală.

Poate fi decorul oricât de convențional romantic, acel castel între brazi, oglindindu-se în lacul cutreierat de lebezi, – puterea cosmică a lunii dă întregului tablou o mișcare elementică,

un freamăt, un tremur, o învăpăiere, o creștere de forme, un extaz ce lasă, prin banalitatea imaginii, demonia naturii să străbată încă, și scuturarea înceată a încărcăturii teilor în întunericul de ape își recâștigă până la urmă semnificația poetică, simbolizând translațiunea magiei de la un element la altul:

Iară tei cu umbra lată și cu flori până-n pământ
Înspre apa-ntunecată lin se scutură în vânt.

(*Scrisoarea IV*)

Luna îmbracă o natură îmbăiată de noapte, cu moliciunea voluptuoasă a luminii ei, cu păinjenișul feeric, bura de nestemate ce tremură și arde sporind impresia de fermecare, de vis:

Ci prin flori întreșute, printre gratii luna moale
Sficioasă și smerită și-au vărsat razele sale;
Unde-ajung par văruite zid, podele, ca de cridă,
Pe-unde nu – părea că umbra cu carbune-i zăgărită.
Iar de sus până-n podele un painjen, prins de vrajă.
A țesut subțire pânză străvezie ca o mreajă;
Tremurând ea licurește și se pare a se rumpe,
Încărcată de o bură, de un colb de pietre scumpe.

(*Călin*)

Orgiasticul sublunar, astralitatea florei de giganti, substanța aceea fluidă, diamantiferă, ce semnifica materia dintăi, purtătoare de efluviile gestului demiurgic, se mai presimt sub „bura“ magică a lunii. În tristețea sură a toamnei, – încrețirea apei pe lac, suspinul pădurii, freamătul de frunze uscate, fărâma crengilor sub vânt, larma izvoarelor însingurate nu dau naștere la sentimentalitatea autumnală, melancolia boalei și sfârșitului, ci trezesc aceeași senzație de participare a elementelor la o vrajă ascunsă care le agită:

Sură-i sara cea de toamnă; de pe lacuri apa sură
Înfunda mișcarea-i creață între stuf la iezătură;

Iar pădurea lin suspină, și prin frunzele uscate
Rânduri, rânduri trece-un freamăt, ce le scutură pe toate.
De când codrul, dragul codru, troienindu-și frunza toată,
Își deschide-a lui adâncuri, fața lunii să le bată,
Tristă-i firea; iară vântul sperios vreo creangă farmă,
Singuratece izvoare fac cu valurile larmă.

(Idem)

Metalizarea codrului (arama, argintul) face parte din fermecarea naturii, aici prodigioasă de miresme, ca o biserică în care își varsă suflarea duhurile arborilor, și peste somnolaritatea lacului, peste roirea insectelor, peste rotirea „cuiabarului de apă“, „luna zace“, această fixare a planetului peste elemente fiind cheia vrăjirii:

De treci codrii de aramă, de departe vezi albind
Și-auzi mândra glăsuire a pădurii de argint.
Acolo, lângă izvoare, iarba pare de omăt,
Flori albastre tremur ude în văzduhul tămâiet;
Pare-că și trunchii vecinici poartă suflete sub coajă
Ce suspină printre ramuri cu a glasului lor vrajă.
Iar prin mândrul întuneric al pădurii de argint
Vezi izvoare zdrumicate peste pietre licurind;
Ele trec cu harnici unde și suspină-n flori molatic,
Când coboară-n ropot dulce din tăpșanul prăvălatic,
Ele sar în bulgări fluizi peste prundul din răstoace,
În cuiabar rotind de ape, peste care luna zace.
Mii de fluturi mici albaștri, mii de roiuri de albine
Curg în râuri sclipitoare peste flori de miere pline;
Umplu aerul văratic de mireasmă și răcoare
A popoarelor de muște sărbători murmuitoare.
Lângă lacul care-n tremur somnoros și lin se bate...

(Călin)

Dacă în mitos lumea și natura erau sub pecetea sacrului, a divinului elementic, această natură stă aici sub singură vraja lunii, sub

puterea magică a astrului, de unde și intimitatea, aerul familiar al prodigiilor ei, chiar atunci când par a se auzi cum suspină sufletele copacilor, când insectele nopții curg în „râuri sclipitoare“, căci voluptatea naturii vine acum din starea ei de fermecare, nu din magnetismul care învia orgia primordială a formelor, materia în exuberanță gigantică, titanismul ei haotic, căutarea unității începutului, a nopții mume, din care toate se desprind și în care toate se întorc. Apa, codrul, eterul astralic nu se mai caută prin muzica lor de durere și izbăvire, tânjind la contopirea lor orgiastică, nu mai umplu cosmosul de armonia lor narcotizantă, de beția lor somnolară, ci se îmbracă cu luciul de venin al farmecului, vibrează misterios la atracția luminii de gheață, cad sub puterea vrăjirii din înalt, care „leagă“ și care e „geniul morții“. Căci moartea nu mai este un mitos, nu mai încearcă figurările mitosului, ci doar o irradiație magică pe enigma lucrurilor și a lumii.

Dar codrul plin de taină, unde se ascunde sub crengi tremurul izvorului:

Vino-n codru la izvorul
Care tremură pe prund,
Unde prispa cea de brazde
Crengi plecate o ascund...

(Dorința)

și unde e o „blândă batere de vânt“, o „armonie a îngândurării“ elementului, cunoaște, datorită vrăjii, o faună fabuloasă:

Caii mării, albi ca spuma,
Bouri nalți cu steme-n frunte,
Cerbi cu coarne rămuroase,
Ciute sprintene de munte –

(Povestea codrului)

ca într-un basm grațios, din care a dispărut mitosul, însă care păstrează intactă puterea sa magic-transformatoare:

Împărat slăvit e codrul,
Neamuri mii îi cresc sub poale,
Toate înflorind din mila
Codrului, Măriei Sale.

Lună, Soare și Luceferi
El le poartă-n al lui herb,
Împrejuru-i are dame
Și curteni din neamul *Cerb*.

(*Povestea codrului*)

Nimic alegoric în această viziune proaspătă și delicată, mai degrabă vaporosă de poezie. Pe locul grădinii edenice a Dochiei, cu codrii scufundați în gigantismul lor de veșnicie și umbră, a rătăcirii turmelor și hergheliilor sălbatice, în migrația lor elementică; a fluviului „lat și profund“, cu ape somnolente și insule-sarcofagii surpate sub flori „ca arborii de mari“, în locul fluviului de mirezme, purtat de înariparea de foc a vântului, a cântării de jale a crengilor și valurilor, ca într-un chorus mysticus de cosmică demonie, a apărut codrul grațiozității magice, fiindcă formele lui de acum sunt „legate“ de un farmec, stau sub sortilegii, și sentimentul naturii se subtilizează, viziunea – din romantică – devine prețioasă, barocă. Dintr-un asemănător de fin sentiment al naturii verzi s-a născut, de altfel, și cealaltă minune a poeziei eminesciene, *O rămâi*, a cărei frăgezime și perfecțiune simplă aduce aminte de *Diana* și care e floarea cea mai pură scăldată de briza ce exală din poeziile ciclului alcătuit din *Revedere*, *Ce te legeni...* și *La mijloc de codru des*. Se observă, în cele trei imitații populare, o adevărată osmoză naturistă și un sentiment metafizic al naturii, o melancolie a devenirii, ce le dă patină eminesciană.

Permanența cosmosului, ca idee, în contrast cu ritmul curgerii, al trecerii, care face să tremure versurile:

– Ce mi-i vremea, când de veacuri
Stele-mi scânteie pe lacuri,
Că de-i vremea rea sau bună,
Vântu-mi bate, frunza-mi sună;
Și de-i vremea bună, rea,
Mie-mi curge Dunărea.
Numai omu-i schimbător,
Pe pământ rătăcitor,
Ian noi locului ne ținem,
Cum am fost, așa rămânem:
Marea și cu râurile,
Lumea cu pustiurile,
Luna și cu soarele,
Codrul și izvoarele.

(*Revedere*)

ori armonia extatică a elementelor naturii, întrepătrunderea lor de oglinzi:

Luminiș de lângă baltă,
Care-n trestia înaltă
Legănându-se din unde
În adâncu-i se pătrunde
Și de lună și de soare,
Și de pasări călătoare...

(*La mijloc de codru des...*)

În *O rămâi*, fierbințeala verde a erosului naturii, magia erotică a elementului, apare cu atât mai stranie și mai interesantă din punct de vedere liric, cu cât nu privește alt element (luna, apa, fauna), nu ține propriu-zis de armonia cosmosului, ci e o idee poetică pură. Deoarece în chemarea pădurii nu se ascunde

atracția topirii în element, reintegrarea omului în edenul primordial, în haosul paradiziac, ci o demonică seducție, o vrăjire, prin muzică („Astfel zise lin pădurea, / Bolți asupra-mi clătînând“), față de care omul își păstrează distanța, melancoliile, ironia, umorul („Șuieram l-a ei chemare / Și-am ieșit în câmp răsând“). Ca în orice ademenire, și aici se începe cu declarația de dragoste:

O rămâi, rămâi la mine!
Te iubesc atât de mult!
Ale tale doruri toate
Numai eu știu să le-ascult;

Umbra, întunericul sunt mediul prielnic voluptății, dar și locul ispitei viclene, al lingușirii, al dulcii contemplații:

În al umbrei întuneric
Te asemăn cu un prinț,
Ce se uită-adânc în ape
Cu ochi negri și cumiști;

scena având trăsături de narcisism, de senzualitate ascunsă; apoi promisiunea deliciilor rafinate, a unor sonuri mai rare, mai subtile:

Și prin vuietul de valuri,
Prin mișcarea-naltei ierbi
Eu te fac s-auzi în taină
Mersul cârdului de cerbi;

atingerile corporale cu elementul dând o beție delicată, ce se transformă repede în extaz plin, melancolic, cu văpaia lunii pe lacuri, gustul eternității în clipă:

Eu te văd răpit de farmec
Cum îngâni cu glas domol,
În a apei strălucire
Întinzând piciorul gol

Și privind în luna plină
La văpaia de pe lacuri,
Anii tăi se par ca clipe,
Clipe dulci se par ca veacuri.

Delicatețea acestui contact cu elementul, cum și senzația îmbăiată de melancolie a lărgirii timpului, fiind de o valoare autentic neptunică, atât de departe de senzația din mîtos, pe care o aveau zeii când beau „auroră“, elementul acolo divinizându-se, strălucind intens de sacru, iar aici plămăindu-se un joc magic și sentimental, desigur însă în lirism de amară integritate.

Dacă în *Peste vârfuri* sunetul de corn era chemarea morții, a promisiunilor ei mistice, aici cântecul pădurii e chemarea unui eros naturistic, grațios și cast, dar nu mai puțin o magie infiltrată în natura al cărei limbaj se dezvăluie a fi acel al poeziei și naivității extatice.

O dată cu moartea, totuși, omul se integrează cosmosului, natura alcătuiind leagănul acestei reîntoarceri în ritmul elementelor, care primesc cu solemnitate blândă tragica lui împlinire – și tonul muzicii devine grav, plânsul trecerii dând gustul amar apelor ce cad, luminii de lună și mirezmelor de tei, fiindcă, dincolo de sporadice scipiri din poezia pădurii, din care s-au născut *Diana* și *O rămâi*, vraja care stă peste lume și o face să cante este o vrajă a morții; din toate părțile, armonia care crește, muzica unită ce se aude, e ca un ecou pe pământ – și deci greu de plumbul durerii – al cântării de îngerească lăcrimare din paradis:

Pe când cu zgomot cad
Izvoarele-ntr-una,
Alunece luna
Prin vârfuri lungi de brad;
Pătrunză talanga
Al serii rece vânt,
Deasupra-mi teiul sfânt
Să-și scuture creanga.
(*Mai am un singur dor*)

De o blândețe de moarte, cântecul apelor pe pământ are o dulceață mai gravă decât înfiorarea muzicii de corn:

S-aud cum blânde cad
Izvoarele-ntr-una...

(Varianta III)

Durerea însă nu încetează și voluptatea ei profundă, armonia cosmică ce îi dă cuvânt, sub semnul eternității ei ideale față de *tre-cerea* (și tehnica versurilor sugerează valurile, curgerea, tremurul lor, undele schimbătoare: „râul este Demiurg”) care capătă conștiință în inima omului poartă în infinit stigmatul vrăjirii, luna:

Să-mi fie somnul lin
Și codrul aproape,
Lucească-un cer senin
Eternelor ape,
Care-n dureri adânci
Se-nalță la maluri,
S-ar atârna de stânci
Cu brațe de valuri,

Se-nalță, dar recad
Și murmură-ntr-una,
Când pe păduri de brad
Alunecă luna.

(Varianta I)

E, în neptunicul undind de sentiment al ciclului de variante dimprejurul lui *Mai am un singur dor*, o muzică ostenită, saturată de magie și care se aude nu ca sonurile vizionare ale neantului din „Unde-n codrii de aramă cântă-n crengi harfe-atârinate”, ci dând glas morții infuze în legalitatea naturii.

În opera nici unui alt poet român dragostea nu are o semnificație mai cuprinzătoare, ca la Eminescu. Deoarece nu e vorba

aici numai de dulceața și suferința uniunii corporale, pe care o cântă un Camil Baltazar, ci de iubirea în sens cosmic și metafizic, așa cum doar Eminescu putea să o simtă, cu orgiasticul său sentiment al naturii, cu zguduitorul său apetit al neantului și cu marea sa putere de abstracție și contemplativitate. Atras, în faza vizionară a imaginației sale, de misticitatea amorului, poetul a văzut îngerul, care i-a apărut real, în plenitudinea ființei eterice, înainte de a fi izgonit de femeie:

Când sufletu-mi noaptea veghea în extaze,
Vedeam ca în vis pe-al meu înger de pază,
Încins cu o haină de umbre și raze,
C-asupra-mi c-un zâmbet aripele-a-ntins;
Dar cum te văzui într-o palidă haină,
Copilă cuprinsă de dor și de taină,
Fugi acel înger de ochiu-ți învins.

(Înger de pază)

În *Mortua est!*, în *Înger și demon*, el mai revine, părelnic, în confuzia dintre seraf și femeie, dar incompatibilitatea, antiteza lor, se impune curând scepticului care, oricât de mult va iubi în viață, va oglindi totuși amorul în apa constelațiilor moarte a filozofiei lui Schopenhauer. Această dispariție a îngerului e un exemplu clasic pentru procesul de degradare a mitosului și sentimentalizarea lirismului eminescian. Așa cum în sonetul *Afară-i toamnă*, „visul zânei Dochii” – provocat de starea somnolentă, cu frunze împrăștiate în aiurare, cu picuri purtați de vânt și depuși pe geamuri, singurătatea intimă și caldă a odăii, ceața care „crește” în troiene, – se dizolvă în senzația de apropiere a femeii, cu foșnirea de mătăsuri a rochiei bogate în parfume de epocă:

Deodat-aud foșnirea unei rochii,
Un moale pas abia atins de scânduri...
Iar mâini subțiri și reci mi-acopăr ochii...

voluptatea corporală aici promisă, umanitatea ei de frăgezimi pământești, gestul de răcoare senzuală vie, îndepărtează viziunile din mîtos și dispar pentru totdeauna îngerii din eteruri, cu care poetul vizionar cutezase misticile lui atingeri. Erosul lui Eminescu închea, în zona plutonică, „idealuri eterice“, trupurile de substanță „subtilă“, care îi dau beția morții; în paradisul imaginației lui demonice bătuse o boală sacră a erosului, îndrăgostirea îngerilor de corpuri, ce avusese ca efect intrarea serafilor în materia umană, nașterea graiului omenesc, cu toată acea gamă a mortalității voluptuoase, a cadavericului iluminat; o dragoste fatală între îngerul morții și geniile ce nu băuseră „vinul uitării“ își răspândeau undele ei grele de veninuri și Îngerul Somnului dase voluptăți neînchipuite prințului cu care se îmbrățișa în plutirea lor prin văzduhurile arzânde. Dar acum transluciditatea trupurilor din lumea siderală a fost înlocuită cu „marmura“ neîndurării, a femeii de pe pământ, și jocul iubirii a devenit un nesațiu al naturii magice și oarbe, o înveninare cu dulceți cutremurătoare, cu dezgusturi care se împlântă adânc în carne și o mortifică, o vrăjire și un izvor de elegii.

Cosmogonic și metafizic, erosul eminescian aduce cu sine toate negurile haosului și toată durerea lumii, el crește din noianul apelor sure ale începutului, unde sămânța lui a zăcut, – și amarul său de vrajă este doar o mască a neantului. Iubita e chemată din ceața rece a uitării, din care ea se desface în ceasul de „evlavie“, de cântare lăuntrică, atunci când „gândurile tac“ și inima rămâne singură, grea de extaz erotic:

Când însuși glasul gândurilor tace,
Mă-ngână cântul unei dulci evlavii –
Atunci te chem; chemarea-mi asculta-vei?
Din neguri reci plutind te vei desface?

(Sonet III)

Sau din „valurile vremii“, de unde ea răsare, ca din spuma haosului, și e de marmură transparentă:

Din valurile vremii, iubita mea răsai
Cu brațele de marmur, cu părul lung, bălai;
Și fața străvezie ca fața albei ceri...

(Din valurile vremii)

N-a fost doar imaginea clasică a nașterii Venerei, căci, în aceeași poezie, întrebarea stăruie dureroasă: „Cum oare din noianul de neguri să te rump...“ și umbra iubirii se pierde iar în timpul haotic, în „negurile reci“:

Dar, vai, un chip aievea nu ești astfel de treci,
Și umbra ta se pierde în negurile reci,
De mă găsesc iar singur cu brațele în jos
În trista amintire a visului frumos.
Zadarnic după umbra ta dulce le întind:
Din valurile vremii nu pot să te cuprind.

(Din valurile vremii)

În altă parte, tot marmura ce răsare, purtând cu sine adâncă noapte:

...Și când răsai nainte-mi ca marmura de clară.
Când ochiul tău cel mândru străluce în afară,
Întunecând privirea-mi, de nu pot să văd încă
Ce-adânc trecut de gânduri e-n noaptea lui adâncă...

(Nu mă înțelege)

Viziunea nașterii din haos a femeii transformându-se, prin descinderea obiectivului pe pământ, într-o răsărire de vrajă sub acțiunea lunii:

Părea că lin din ape crește
De cum răsare luna...

(S-a dus amorul – III, 46)

Amorul căpătând pregnanța senzualităților subacvatice:

Făcută a fost viața mea
Viața ta s-o-ncapă
Și-o au cuprins asemenea
Lianelor din apă.

(Și dacă – III, 80)

În mijlocul naturii, ca o încoronare a ei, dragostea eminesciană este de o voluptate sfâșietoare, dar și cuprinsă de vrăjirile demoniei naturii însăși. Codrul, izvorul, lacul, teiul, iată locurile care stau sub o magică putere și care sunt deopotrivă ocrotite de aripa morții și pătrunse de muzica iubirii: sunetul de corn, fermecarea lui dureroasă, aprinde jarul teribil al vieții și cheamă în dulcea, blânda moarte. Prins în mreaja elementelor și în baia esențelor (freacă de frunze, murmurul insectelor, tremurul apelor, lumina lunii, mireasma de seară a arinilor, a florilor de tei), sufletul se înmoaie, se lasă doborât, înlănțuit, cade pradă subtiliei otrave, magiei care îl pătrunde cu înveninarea amețitoare a naturii și înveninarea amară a erosului. „Întâlnirea” se întâmplă, așadar, la locul de vrajă:

...Lângă teiul nalt și vechi,
Unde-izvorul cel de vrajă
Sună dulce în urechi.

Femeia cade întâi sub puterea „apei”, câștigând o nouă conștiință, magică:

De murmur duos de ape
Ea trezită-atunci tresare...

Vede pe tânărul, care și el poartă „semnele” puterilor malefice care-l leagă (florile de tei: somnolența voluptuoasă; cornul de argint: simbolul „dorului de moarte”):

...Flori de tei în păru-i negru
Și la sold un corn de-argint.

La cântecul de corn, inima ei „crește”, așa cum cresc și apele sub raza de magnet a lunii:

Și-ncepu încet să sune
Fermecat și dureros –
Inima-i creștea de dorul
Al străinului frumos.

Amândoi fiind atinși de „fermecarea”, de „melancolia”, de dulcea sfâșiere magică a muzicii izvorului:

Numai murmurul cel dulce
Din izvorul fermecat
Asurzește melancolic
Al lor suflet îmbătat.

Și apoi se pierd, stăpâniți de demonia lunii, în adâncul codrilor, în elementul care îi dizolvă, care absoarbe „viața lor pierdută” (*Făt-Frumos din tei*). În varianta *Povestea teiului*, elementele vrăjirii rămân neschimbate, sunetul de corn subliniind, cu „dulceața lui grea”, care se apropie, sporind magia deci doza de otravă, cu sunarea lui „plină de jale”, topirea iubiților în beția naturii, peste care se revarsă, blândă, în unde tot mai largi, cântarea cornului, amintind de muzica morții din *Peste vârfuri*:

Sara vine din ariniști,
Cu miroase o îmbată,
Cerulele stelele-și arată,
Solii dulci ai lungii liniști.

Dar prin codrii ea pătrunde
Lângă teiul vechiu și sfânt,
Ce cu flori până-n pământ
Un izvor vrăjit ascunde.

Îngânat de glas de ape
Cântă un corn cu-nduioșare

Tot mai tare și mai tare,
Mai aproape, mai aproape,

Iar izvorul plin de vrajă,
Răsare, sunând din valuri, –
Sus în codrii de pe dealuri
Luna blândă ține strajă. –

...Se tot duc, se duc mereu,
Trec în umbră, pier în vale,
Iară cornul plin de jale
Sună dulce, sună greu.

Blându-i sunet se împarte
Peste văi împrăștiat,
Mai încet, tot mai încet,
Mai departe, mai departe...

Substanța comună a vrăjii morții și vrăjii erosului revelându-se, așadar, pe deplin.

Din aceeași serie de elemente magice, mireazma teiului revine obsedant în poezia lui Eminescu, născând și ocrotind stările de melancolie suavă, somnolență înveninată, excitare a simțurilor și scufundare în moarte. Solitudinea erosului sălbatic:

E-un miros de teiu în crânguri,
Dulce-i umbra de răchiți
Și suntem atât de singuri
Și atât de fericiți.

(Lasă-ți lumea)

Rătăcirea pastorală, somnul erotic sub florile de tei:

Amândoi vom merge-n lume
Rătăciți și singurei,
Ne-om culca lângă izvorul
Ce răsare sub un tei.

Adormi-vom, troieni-va
Teiul floarea-i peste noi,
Și prin somn auzi-vom bucium
De la stânele de oi.

(Povestea codrului)

În „troienirea“ aceasta de flori de tei se poate vedea dorul de moarte din poezia eminesciană, extincția sub greutatea otrăvii subtile, sub dulceața ei mai presus de fire, – și astfel, pentru căderea florilor din copacul de vrajă, el găsește atâtea nuanțe (*Dorința* și laboratorul ei, I, 389–393), care toate plăsmuiesc viziunea morții: adormire, înfiorare, ostenire, moleșeală, risipire, troienire:

Iar în părul tău ploua-vor
Adormite flori de tei...

Iar în păr înfiorate
Or să-ți cadă flori de tei...

Scutura-se-vor în păru-ți
Ostenite flori de tei...

Peste capetele noastre
Lin cădea-vor flori de tei...

Iară flori și frunze moarte
Împrejur ne-or troieni...

E un somn îmbătător, toxic, ce ține de demonia erosului, așa cum, la Eminescu, chiar și zeul iubirii ce apare, grațios și galant, în magnifica poezie *Kamadeva*, poartă în părul său flori de mac, deci esența somnului:

...Iar în părul lui cel negru
Poartă roșii flori de mac...

(III, 337)

Fiindcă, exceptând câteva dintre poeziile care țin de sfera unei sentimentalități mai pure, precum *Sara pe deal*, *Atât de fragedă* sau *Și dacă...*, erosul eminescian, acolo unde nu ajunge degradare romantică, rămâne curată magie, vrajă, substanța sa amestecându-se cu polenul morții. Din această demonie obsesivă se nasc și inșățietatea, panica, sălbăticia și jalea iubirii:

...Când sărut cu-mpătimire ai tăi albi și netezi umeri
Și când sorb al tău răsuflet în suflarea vieții mele,
Și când inima ne crește de un dor, de-o dulce jale...

(*Călin*)

sau:

...Ar voi în a lui brațe să o țină-n veci de veci,
Dezghețând cu sărutarea-i raza ochilor ei reci.

(*Scrisoarea V*)

sau:

Ah, în umbrele pădurii
Să te prind să te dezmierd,
Al meu suflet să mi-l pierd
Mistuit de focul gurii...

(*Povestea teiului – II, 37*)

sau:

...Cu jalea blândului surâs...

(*S-a dus amorul – III, 38*)

sau:

...În sărutări unim noi sărmanele vieți...
O! glasul amintirii rămâne pururi mut...

(*Departa sunt de tine*)

După cum luna, vrăjind natura cu lumina ei rece, strălucitoare și dizolvantă a formelor aparente ale durerii, lăsând durerea cea din adânc a lumii să se străvadă, poate îmbrăca pământul în bura ei magică, transformându-l, ca și cuprins de un eros de gheață, de o înfiorare, o patimă răscolitoare, în paradis al tenebrelor, în *primăvară demonică*:

...Înfloreă cărarea ca de pasul mândrei primăveri, –
Ochii ei sunt plini de umbra tăinuitorilor dureri,
Codrii se înfiorează de atâta frumusețe,
Apele-ncrețesc în tremur străveziile for fețe,
Pulbere de diamante cade fină ca o bură,
Scânteind plutea prin aer și pe toate din natură
Și prin mândra fermecare sun-o muzică de șoapte,
Iar pe ceruri se înalță curcubeiele de noapte...

(*Scrisoarea III*)

tot așa în iubire sufletul „se leagă”, se vrăjește, deoarece dragostea e demonică:

De-un semn în treacăt de la ea
El sufletul ți-l leagă,
Încât să n-o mai poți uita
Viața ta întreagă.

(*S-a dus amorul*)

asa cum el își pune și sepulcrul sub paza acelorași genii ale infernului din azururi, care îi apar, în gheața lor eternă, „blânzi” și „măreți”:

Luceferi blânzi, măreți
Ce tremură-n cetini
Pierdutei mele vieți
Să-i fie prieteni...

(III, 254)

Încât chiar înainte de a se condensa în imaginea simbolică a Luceafărului, obiectul iubirii se revelează a fi un demon:

O rămâi, rămâi la mine, tu cu viers duios de foc,
Zburător cu plete negre, umbră fără de noroc...

a cărui tristețe poartă întreaga nostalgie a infernului, a paradisu-
lui morții:

O, tu umbră pieritoare cu adâncii, triștii ochi...

(Călin)

Și în acest chip se explică de ce metafora sacră din *Înger de pază*,
viziunea aceea încă atât de pură a *îngerului real* au fost gonite de
demonismul erosului. Căci nu femeia a gonit îngerul, demonismul
nefiind la Eminescu un simplu și sarcastic calificativ aruncat
femeii (cum ar putea să pară și în aceste versuri, din *Te duci...*,
dacă în imaginea de paloare și marmoră rece, în vraja „ochilor ce
scânteie de vii”, nu s-ar descifra profilul Luceafărului:

...Un demon sufletul tău este
Cu chip de marmură frumos.
În față farmecul palorii
Și ochi ce scânteie de vii –
Sunt umezi înfiorătorii
De lingușiri, de viclenii.)

ci un *real demon*, care „leagă” natura și dragostea eminesciană cu
magiile sale.

Dacă în *Luceafărul* sunt unele versuri al căror farmec per-
sistă, lăsând în suflet cutremur chiar și după lectura integrală, ce
decepționează prin precaritatea anecdotei și morala poncifă a
geniului (ceea ce, în mitos, fusese singurătate ontică a geniilor,
damnare geamănă solitudinii Demiurgului, care îi proteje dându-
le gândirea divină, tot ceea ce geniile purtau în paloarea, în glasul
lor plâns, din haosul prim scufundat în tenebra lui magnetică, din

plânsul haosului și plânsul Demiurgului ce singur își auzea hoho-
tul de jale prin văile neantului, – devine nefericire anecdotică,
simbol biografic, alegoric, al izolării omului „neînțeles” față cu
animalitatea, puținătatea schopenhaueriană a femeii), acest lucru
se întâmplă datorită tocmai viziunii demonului și a sortilegiilor
sale mortale. El e ca un arhanghel și ca un mort, arzând de
nesațiul erosului, de nesațiul malefic, iar pe de altă parte nașterea
sa din haos, din văpăi de neant, are o splendoare grea de tot ceea
ce poezia lui Eminescu îmbrățișează ca negură primordială, ca
somm și otravă, ca durere dintâi și voluptate a morții:

Părea un tânăr voievod
Cu păr de aur moale,
Un vânat giulgiu se-ncheie nod
Pe umerele goale.

Iar umbra feței străvezii
E albă ca de ceară –
Un mort frumos cu ochii vii
Ce scânteie-n afară.

În aer rumene văpăi
Se-ntind pe lumea-ntreagă,
Și din a haosului văi
Un mândru chip se-ncheagă;

Pe vițele-i negre de păr
Coroana-i arde pare,
Venea plutind în adevăr
Scăldat în foc de soare.

Și din a haosului văi,
Jur-împrejur de sine,
Vedea, ca-n ziua cea dintâi
Cum izvorau lumine...

.....
...Căci unde-ajunge nu-i hotar,
Nici ochi spre a cunoaște,
Și vremea-ncearcă în zadar
Din goluri a se naște.

Nu e nimic și totuși e
O sete care-l soarbe,
E un adânc asemenea
Uitării celei oarbe.

sau din laboratorul poemei:

...Deodată nourii s-aprind
Și arde cer și mare.

El sta din aer și văpăi
Ființa s-o culeagă,
Coboară-a haosului văi
Și umple lumea-ntreagă

În vițe negre cade păr,
Coroana-i arde pare
Și se arată-n adevăr
Scăldat în foc de soare –

Un giulgiu negru strălucit
Pe marmure de brațe,
El vine trist și liniștit
Și palid e la față

Iar ochii ard întunecați
Lucesc adânc himeric...

(II, 396)

Inumana frumusețe a viziunii, ca și muzica de ceruri limpezi, infuză în noaptea transfigurării visului, au făcut ca în arderea de gheață, în cosmogonica înflorescență de văpăi a versurilor, lumea să vadă figura de-a pururi ideală a poetului. Însă *Luceafărul* condensează doar ca simbol, într-o magică întrupare, figurile din mitos, plâsmuirile plutonice, acei adrogini ai morții: Voievodul, îngerul Somnului, demonul Somniei, regele Somn, Eonul ce ia trup de androgin pal, Îngerul palorii de marmoră, ascetul ce bea din apa mării și visează „idealuri eterice“, Orfeu descins în mormântul de gheață al zeilor valhalici, împreună alcătuind mitosul general al morții din poezia lui Eminescu și aruncând mreaja palorii pe chipurile ducilor daci peste halucinația astrală a poetului. Mitosul s-a stins sub greutatea magiei și dacă în zona plutonice magia era doar un adjuvant vizionar, ca în muzicalitatea de somnolență genuină a versurilor din *Povestea magului călător în stele*, unde se auzea o adevărată orgă demonică, – strofele cu sunet de cristal, ce prind acum imaginea Luceafărului și irumperea lui prin înflăcăările neființei, fac să se străvadă maleficiile simbolului și nu mai răspândesc chiar ele magia. Simbol al vrăjirii, figurând o chintesență magică, Luceafărul e țesut în pânzăria de cristal a poemului, care tinzând spre puritate și perfecțiune formală se descarcă chiar de substanța magică. Era drumul lui Eminescu: de la mitos la magie și de la magie la virtuozitate, adică de la mitosul neantului la neantul verbal.

În figura de străvezimi și frumusețe funerară a Luceafărului, se condensează totuși în primul rând acea senzualitate a morții, care, sub formă de substanță magică, de puteri malefice iradiată de lună, străbate întreaga zonă neptunică a poeziei lui Eminescu. Atât de obsesivă, magia sublunară, în arderile ei de răcori, lasă peste tot să crească bogata senzualitate a morții, al cărei reflex pământean sunt „brațele reci“ cu care femeia, vrăjindu-l, cuprinde îndrăgostitul și îl umple de „ucigașe“ plăceri. Demonia senzualității, luciul ei de gheață, iradiază apoi din natura prinsă în mreaja lunii, „fixată“ de dorul astrului de pe

firmament. Apele o reflectă, ea se desprinde din aburii de argint de pe unde, frunzele care suspină o cântă, sunetul de corn o adună ca într-o dureroasă stigmă sonoră, – și Luceafărul o figurează în chipul său sepulcral, în coroana sa de vâpăi, în ochiul său de întuneric ardent și himeric, în fața de ceară, în marmora brațelor dezgolate, a trupului nud de androgin regesc, ce-l îmbracă doar strălucirea neagră a giulgiului, și care plutește prin setea haosului, prin gerul fulgerărilor cosmogonice, unde „vremea încearcă zadarnic a se naște“, unde se cascadează adâncul „uitării oarbe“, unde se deschid gurile luminii și irumpe incendiul solar, unde între ființă și neființă e un joc voluptuos, un descântec de stihii și o sorginte de senzualități ontice, în nadirul infinit al morții.

Căutând dimensiunea erotice eminesciene, ea poate fi măsurată în distanța ce separă poezii ca *Sara pe deal*, *Atât de fragedă* sau *Și dacă...*, într-un sens, iar în altul, cele două postume care corespund, pe planul simplificat liric, *Luceafărului* și anume *Să fie sara-n asfințit* și *Un farmec trist și ne-nțeles*. Ar fi distanța între etosul iubirii și demonia ei.

În *Sara pe deal* sentimentul se filtrează prin materia de calme străvezimi a expresiei:

...Apele plâng clar izvorând în fântâne;
Sub un salcâm, dragă, m-aștepti tu pe mine.

Natura cea mai vastă, bogată de spații pure, cuprinde „dorul“ și „gândurile“, ca sub un nimb de eterizări:

...Stelele nasc umezi pe bolta senină,
Pieptul de dor, fruntea de gânduri ți-e plină.

Prin peisaj se respiră comunul superb al vieții, suflarea care armonizează cosmicul cu umanul:

Scârțâe-n vânt cumpăna de la fântână,
Valea-i de fum, fluierul murmură-n stână.

Și sunarea clopotului, care face să se *recunoască* seara, creează extazului de dragoste un cadru de sfințenie simplă și cu atât mai plin de suflul mării ordini a lumii, în micro – și în macrocosmul său:

...Clopotul vechi umple cu glasul lui sara,
Sufletul meu arde-n iubire ca para.

Ceea ce dă aici sentimentului o perspectivă universală, o sferă atât de cuprinzătoare, încât are aproape transparența abstracțiunii, fiind tocmai această măreață simplitate, care trece și prin tehnica poeziei, prin euritmia ei, ca o arhitectură de cuvenite integrări spațiale, conform cu domesticitatea lumii, ordinea, „rațiunea“ ei – pe de o parte, și sacrul iubirii, al sentimentului integrant, pe de alta. Modul liric al *Serii pe deal* apropiindu-se de peisagistica modernă a lui Adrian Maniu, la Ion Vinea, desigur însă în alte orizonturi emotive.

Cu note din recuzita eminesciană prea bine știută („răsai ca marmura“, „îmbrățișări de brațe reci“) poezia *Atât de fragedă* transpare și ea de umanitatea iubirii, de prospețimea de ivoriu a înflorii femeii, imaginea feminității evoluând de la jocul de mătăsurii, plutirea senzual-îngerească, zâmbetul de prihăniri suave, melancolia fericirii ce se întrezărește și durerea intangibilității, cu exclamațiile năzuinței caste: „Mireasă blândă din povești“, „Mireasa sufletului meu“, la idealizarea cvasi-mistică, nu mai puțin de o frăgezime de fărâmare de lujeri de crini, de o melancolie purificată în eteruri:

Și-o să-mi răsai ca o icoană
A pururi verginii Marii.
Pe fruntea ta purtând coroană,
Unde te duci? Când o să vii?

Iar în vibrarea versurilor din *Și dacă...*, vibrație ce e una cu tremurul crengilor, al stelelor, lacului și lunii, se pierde parcă, sub tăria de foc sfânt al durerii, demonia, dulceața malefică; natura se eliberează de vrajă și sentimentul îmbracă poezia de o bură amară, a cărei sclipire, a cărei undă pătrunde în suflet, mântuie-

du-l. Iubita devine o prezență ce se imaculează în caliciul inimii
sângerânde a poetului – și din eternitatea de neguri și vrăjiri doar
Veronica mai răspunde, pasișând pe idolul nepământesc:

Și dacă-un dor mai simt în piept
Când se ivește luna,
E ca să nu te mai aștept
Și azi ca-ntotdeauna...

Dar insula de elevații sentimentale rămâne izolată în mările de
vraja care cântă peste tot din poezia lui Eminescu. Visul lui de
dragoste cel mai aprins se încheagă din dorul înveninat de magii,
la ceasul chemării malefice:

Să fie sara-n asfințit
Și noaptea să înceapă;
Răsaie luna liniștit
Și tremurând din apă;

Și să împrăștie scântei
Cărărilor din crânguri;
În ploaia florilor de tei
Să stăm în umbră singuri...

El știe că s-a robit unui demon dulce și fără cruțare, căruia i-a
plătut cu sufletul:

Un farmec trist și ne-nțeleș
Puterea mea o leagă
Și cu nimic nu m-am ales
Din viața mea întreagă.

Este steaua de gheață, pe care o soarbe, cu setea erosului cosmic,
haosul:

E un luceafăr răsărit
Din negura uitării,
Dând orizon nemărginit
Singurătății mării.

Îngălbenit rămâne-n veci
Și-i e aproape stinsul,
Când ale apei valuri reci
Călătoresc cu dânsul...

și care „legând” sufletul romanticului împătimit, vrăjindu-l cu
muzica morții, cu dorul depărtărilor ce se topesc în neant, i-a
coborât pe pleoape somnul cel dulce, însă și ceața amară a unei
melancolii fără izbăvire:

...Căci luminează din trecut
Iubirii celei moarte

Și se aprinde pe-orizon
Pustiu de mări și stepe
Și al lui farmec monoton
M-a-nvins fără-a-l pricepe.

De frumosul păstor Endymion s-a îndrăgostit Luna, care îl con-
templa arzând de dorință în fiecare noapte. Și sub dorul ei de
vraja, androginul Selenei rămase nemuritor, cu tinerețea
nestinsă, prins de somnul care îi purta voluptatea prin eternități.
Destinul lui Eminescu se înalță în umbra de palori sublunare a
acestui mit, pe care el însuși l-a atins, numind păstorul, în poezia
Diana. Așa cum se desprinde din versurile sale, din cântecul lui
de doruri neizbăvite și melancolii fermecând veacul, imaginea
poetului e una cu chipul lui aievea, acea figură a tânărului cu
trăsături ce amintesc de leagănul Spiritului, de Asia, de Indiile
dorului de neființă, și în care contemplativitatea și erosul, volup-
tatea și somnul se unesc să dea magia expresiei. Și pe el l-a iubit
Luna, ca pe păstorul de altădată, l-a „legat” cu firul îndrăgirii ei
plină de otrăvuri și el a cântat-o halucinat; iar profilul său se
desprinde, cu această aură magică, din somnul fără de moarte
care cântă „bland și rece”, care împrăștie văpăi de gheață din ver-
surile lui și care strecoară în sufletul nostru amarul și pe figura
noastră paloarea plăcerii.

E. LOVINESCU

(1970)

Simbolist prin structură (prin „temperament“, cum spune el), deși n-a fost criticul școlii simboliste la noi, ca Remy de Gourmont în Franța, E. Lovinescu s-a considerat așadar un „impresionist“, definindu-și metoda pe de o parte prin relativismul estetic, iar pe de alta prin „reducerea expresiei unei idei la elementul său esențial“, ceea ce înseamnă a ocoli accesoriul pentru a viza direct principiile generatoare, a ignora părțile pentru a intui totul, a renunța la analiza laborioasă spre a recurge doar la simpla emoție estetică. Chiar în 1925, când proclamă în acești termeni metoda sa „impresionistă“ (*Critice*, II), bazată pe fantezie și sugestie (atât de importantă se dovedește în critica lovinesciană noțiunea de sugestie, încât recunoașterea izbânzii literare a tălmăcirilor homerice ale lui Murnu pornește, în *Mutația valorilor estetice*, tocmai de la constatarea că valoarea de sugestie poetică a *Iliadei* s-a pierdut pentru totdeauna și nu mai puțin în cazul cunoscătorilor de limbă elină, putând fi doar recreată cu mijloace proprii de traducătorul congenial), Lovinescu refuză doctrina, teoria artei și literaturii. Drept urmare, *Mutația valorilor estetice* poate fi socotită o adevărată anti-doctrină, o încercare de a sistematiza repulsia criticului față de teoria fenomenului artistic, iar efortul său de a-și fundamenta ideile literare pe o sociologie românească, în *Istoria civilizației române moderne* apare cu atât mai curios. Adevărul este că această lucrare doctrinară s-a născut nu din trebuințe teoretice implicite criticii lovinesciene, ci din situația ei istorică dată, din nevoia polemică de a o justifica față cu ten-

dințele literare ale vremii, reprezentate prin sămănătorism, poporanism și neojunimism.

Relativismul lovinescian fiind fugar, e vechi ca și activitatea criticului: „în mișcarea literară ceea ce e sigur, sunt numai momentele pe care le analizăm” – susținea în *Pași pe nisip*, unde un element de certitudine principială („Criticul nu știe nimic din ceea ce va fi, căci numai mișcarea astrelor se poate calcula matematic, totuși mai totdeauna e sigur”) se vede grabnic, pe cale subiectivă, anulat: „Paginile de critică literară ce urmează n-au însă această siguranță”. Pare deci natural ca forma „definitivă” dată în 1925, în *Critice*, II, rândurilor din 1907, în care criticul leagă viabilitatea operelor lui Caragiale și Eminescu de sensibilitatea epocii ce le-a produs, să fie generată de același sâmbure (plăcerea ce o resimțim după două mii de ani la lectura comediei lui Aristofan, „atât de locale și de sincronice”, zice Lovinescu, are sens „documentar”).

În *Mutația valorilor estetice* formularea principială e categorică: deoarece esteticul reflectă o plăcere variabilă, individuală, nu poate exista o doctrină estetică pe baze strict științifice (idee hazardată, într-o epocă în care știința estetică se constituie atât de solid). Există însă posibilitatea unei istorii a variațiilor sentimentului estetic, determinate de rasă (prin care Lovinescu înțelege națiunea, etnosul) și timp. Civilizațiile sunt fenomene strict istorice și națiile care participă la un timp istoric comunică între ele datorită puterii de penetrabilitate a civilizațiilor, prin împrumuturi și adaptări conforme temperamentului etnic propriu fiecăreia. Imitația, care vehiculează împrumuturile, nu seamănă prin urmare cu un proces mecanic, steril, ci devine creatoare prin adaptarea la psihicul național. Variabil după epoca istorică și națiunea creatoare de civilizație, conceptul estetic constituie însă o formulă ermetică, impenetrabilă pe calea sensibilității, de îndată ce nu mai participăm la epoca și la nația respectivă. Mai mult, esteticul se limitează și prin percepția individuală, plăcerea estetică diferă de

la popor la popor, de la epocă la epocă, dar totodată diferă și de la individ la individ, în sânul aceleiași epoci și aceluiași popor: „Estetica se pulverizează, așadar, în principiu în tot atâtea estetice câți indivizi sunt: punct extrem al unui relativism împotriva căruia orice argumentare rămâne inoperantă” (*Mutația*, p. 23). Conștient, după cum se observă, de sensul anarhic al acestei formulări, Lovinescu se amendează îndată reunificând sentimentul estetic, în sânul societății, prin acțiunea artiștilor, a căror autoritate capătă însemne de legi, prin acțiunea snobismului menit să înlesnească această autoritate. Se mai amendează apoi prin recunoașterea faptului că noțiunea estetică a unei civilizații se leagă strâns de celelalte forme ale civilizației respective, de religie, filozofie, politică și mai ales de forma economică, întreaga conexiune re-lând stabilitate la ceea ce părea de o labilitate anarhică. Fără a renunța însă la ideea, cu mari consecințe pentru activitatea lui de critic literar, că nu poate exista comunicabilitate, în sensul trăirii estetice autentice, pure, cu epocile de artă revoluate: „O dată cu timpul, partea vie, palpabilă operei de artă se scutură, lăsându-i mai mult sau mai puțin numai scheletul, schema ideologică; firele directe ale intuiției estetice rupându-se, peste prăpastia timpului trebuie să aruncăm, cu multă trudă și erudiție, punțile cunoașterii intelectuale și istorice. Fenomenul pur estetic tinde să devină un fenomen cultural, care nu poate fi înțeles și nu-și capătă clar semnificația decât ca semn estetic al unei civilizații, ca manifestare a unei sensibilități de mult dispărute, ale cărei vestigii urmează să le studiem în complexul tuturor fenomenelor esențiale ce determină acea civilizație. Critica estetică nu-și pierde, firește, orice drept: dacă elementul de intuiție, de sensibilitate a dispărut sau s-a anemiât, mai rămâne încă loc pentru elementul tehnic al criticii, pentru studiul organizării și dinamicii operei de artă, pentru studiul fondului, al sentimentelor, al valorilor psihologice a eroilor, și, într-un cuvânt, al atâtor elemente umane, a căror expresie a putut varia (și arta e expresie), dar a căror substanță a rămas întrucâtva

neschimbată" (*ibid.* p. 52). De aici, din această conștiință acută și iremediabilă a rupturii sensibile dintre trecut și prezent, din precarul simțământ al unicei realități estetice (ca fenomen viu, autentic) a prezentului, E. Lovinescu își justifică propria sa carieră critică: „Dacă din primii ani am renunțat de a mă consacra exclusiv domeniului literaturii clasice, n-am făcut-o din îndemnuri de actualitate, ci din convingerea incapacității sufletului modern de a se identifica formelor de artă perimate. Studiul antichității, după cum am spus, reprezintă o nobilă necesitate spirituală de a ne proiecta în trecut, din insuficiența fanteziei de a se proiecta în viitor într-o țară utopică. Oază de reculegere și reconfort sufletească, refugiu din revulsione față de materialismul și contingentele vieții, ocupație profesională, obiect de cercetare filologică sau istorică, negreșit, – dar nu și obiect de identificare estetică fără primejdia unei măști de ipocrizie permanentă. O dată cu înrădăcinarea convingerii a existenței unei impermeabilități între noi și antichitate, pentru a-mi exercita investigația critică în deplină sinceritate, fără prejudecăți milenare și ipoteze contestabile, nu-mi rămânea decât actualitatea cea mai apropiată, actualitatea literaturii naționale, singura de resortul criticii bazate pe sensibilitate, pe consonanță de sensibilitate. Proiectarea în trecut și regăsirea de sine idealizată pot produce o mulțumire sufletească, dar nu și îndreptăți atitudinea de falsă călăuză a unor cititori mai puțin inițiați. În sentimentul profund al unei iremediabile prăpăstii estetice între noi și trecut peste care nu putem decât arunca punți intelectuale, nu numai de cunoștințe istorice necesare, ușor de căpătat, dar și de raportare continuă la sensul civilizației, adică la elementul rasei și al timpului, pentru a obține la urmă numai o cunoaștere rațională dar nu și sensibilă, mi-am găsit obligația de a mă menține aproape exclusiv în studiul unei epoci restrânse și a unei literaturi, oricum, modeste" (p. 79–80). De aici se trage pasiunea pentru literatura contemporană, energia și efortul neîntrerupt de a o înțelege și a o promova, fapt ce se manifestă și

în cerința ca școlile să devină locuri de inițiere și focare de răspândire a sensibilității moderne: „scriitorii vechi trebuie să fie cunoscuți în istoria literaturii prin bucățile lor caracteristice, fără să figureze, totuși, ca modele estetice. În niște cărți de lectură unde nu se citează nici o poezie a d-lui T. Arghezi sau a altor poeți care au dus atât de departe posibilitățile de expresie poetică a limbii române, nu pot figura la infinit modele luate din Bolintineanu, Beldiceanu sau chiar Alecsandri, de care ne despart veacuri de evoluție literară comprimate în cele câteva decenii de la moartea lor" (p. 131–132).

Spre a înțelege, în deplina-i semnificație, o atare atitudine, trebuie să avem în vedere nu numai împrejurarea că Lovinescu era prin structură – în ciuda conservatismului său originar și a pregătirii sale umaniste – un obsedat al adevărului sub forma viului și autenticului, ci și faptul că el a apărut în critica noastră la o răspântie de lumi, când domneau epigonii marilor realizări din veacul al XIX-lea și se năștea literatura română modernă, cu adevărat sincron europeană, care își aștepta codicatorul și îndrumătorul. Atitudinea lui era dictată de nobilul și sincerul îndemn moral spre progres. În mod contradictoriu structurat psihic spre inerții intelectuale moldovenești și simbolism estetic, educat în spiritul adevărului deprins din junimism, el s-a recunoscut cu greu pe sine pe calea simbolismului, dar în mod irezistibil și fatal tocmai datorită propensiunii morale spre progres și autenticitate. Un fond sufletească grav și sceptic, un profund sentiment al responsabilității față de sine însuși au contribuit la înceata, dar sigura sa evoluție spre descoperirea simbolismului personal și promovarea modernismului în literatura română, ca trăsături ale viului în vastele cimitire ce împrejmue prezentul.

Extremele între care se rezolvă ideea mutației estetice din critica lovinesciană și din conștiința criticului pot fi consemnate între două citate din *Memorii*, II, primul de ordin strict principal: „nefiind pe bază de pură sensibilitate estetică, admirația operelor

de artă ale trecutului nu se identifică prin urmare cu plăcerea estetică" (p. 292), și al doilea de ordin practic, prin diferențierea față de Maiorescu („și-a republicat articolele fără să le fi adus cea mai neînsemnată schimbare", zice el): „cu o conștiință mai mult artistică decât documentară, și în continuă evoluție, eu m-am condus de alte norme, făcând să participe edițiile succesive la variațiunea concepțiilor mele stilistice; o astfel de atitudine nu trebuie privită însă ca un semn de ușurință și de instabilitate, ci, dimpotrivă, ca un semn de conștiință artistică și de pasiune a realizării de sine în orice moment dat prin suma experiențelor acumulate" (p. 17); diferențiere asupra căreia Lovinescu revine semnificativ mai târziu, când caută puncte de reazem „mutației", chiar în atitudinea magistrului său. Iată deci cum, în perioada ultimă a activității sale, când, odată opera sa încheiată, Lovinescu făcea supremul efort de a apăra integritatea principiului estetic, a sensibilității vii și a adevărului în artă, prin monografia închinată criticului *Junimii* și generațiilor ce-l reprezintă, autorul *Mutației valorilor estetice* încearcă acum nu a se diferenția, ci a găsi identitate „temperamentală" de nu totdeauna ideologică, în predecesorul de la care se revendică moral: „Dacă îl vom urmări într-o linie nu totdeauna dreaptă, ci cu reveniri polemice, o facem nu numai din datoria de a urmări opiniile lui Maiorescu asupra unor scriitori și literatura ieșită din raza activității lui critice, unde se cuvine măsură și prudență pentru a nu te descalifica, ci și cu un sentiment de relativitate asupra mutației valorilor estetice, sentiment pe care, deși estetician absolut, l-a avut și Maiorescu. Căci ce înseamnă precauțiile, cu care se exprimă despre scriitorii contemporani, legându-i doar de timpul activității lor? Ce înseamnă prefețele edițiilor lui succesive, în care revine asupra unor nume, dacă nu sentimentul relativității valorilor estetice?" (*T. Maiorescu*, I, p. 304), iar la p. 311 revine încă o dată, stăruind asupra „revizuirilor" maioresciene, în legătură cu locul lui Samson Bodnărescu în literatura „direcției noi". Încercare nu numai explicabilă (în momentele de grea cumpănă pentru

„estetic" în care au fost scrise aceste rânduri), dar și legitimă dacă luăm în considerare, sub aparentele contradicții, sinuoasa poate, dar profund organica dezvoltare a gândirii critice lovinesciene (vrând să-l absolvim pe Lovinescu de „contradicții" am putea să-i cităm aforismul: „Când mă surprind contrazicându-mă, mă consolez cu afirmația lui Benjamin Constant: ceea ce spun e atât de adevărat încât și contrariul e tot atât de adevărat" – *Critice*, II, p. 98).

Dar să reluăm sistematic, de pe largul cuprins al operei sale, ideile lui E. Lovinescu privind fenomenul artistic și posibilitățile criticii implicite. Un alt aforism, tot din *Critice*, II, reprodus în „ediția definitivă" din 1926, sună: „Cu timpul, emoțiile estetice au devenit mai mult intelectuale. Nemaifiind în stare să avem emoții directe, pur estetice, nu admirăm fenomenele naturii, cât admirăm, prin amintiri și sugestii istorice, ruinele, tablourile vechi sau orice altă operă de artă a trecutului. Istorismul ne-a deformat, deci, natura emoțiilor" (p. 95). Capătă glas aici, mai mult decât în *Mutația valorilor estetice* – unde autenticitatea emoției era totuși deplin recunoscută în contemporaneitate, în prezența operelor vii ale prezentului istoric, regretul față de *deformarea* emoției prin istorism, adică prin cultura artistică obținută pe baza creațiilor tradiției. Împins la extrem, scepticismul lovinescian cu privire la putința noastră de a recepta real arta trecutului pune cu deosebită pregnanță în lumină atât paradoxul umanismului, format la școala clasicilor greci și latini (traducătorul admirabil al lui Homer și al lui Tacit!), cât și sufocanta necesitate de a trăi direct, întru *natură*, valorile estetice: expresia „fenomenelor naturii" nu se referă de fapt, în acest caz, la frumosul natural, în contrast cu frumosul artistic, ci la frumosul artistic viu, ca natură, în prezentul său istoric. După cum rezultă din întreaga sa operă critică, pentru Lovinescu arta adevărată era un fenomen natural, organic, neîngrădit nici de doctrinele criticilor, nici de tradiția anchilozantă și falsificatoare, adică de tradiția preluată prin istorism. Tradiția vie, organică, e reprezentată în primul rând prin etnicitatea artei: „A te concepe

în afară de rasă este un caz de bovarism, posibil în teorie, dar contrazis în practica celor mai elementare manifestări sufletești și cu atât mai mult în artă. În acest sens, etnicul este o condiție a esteticului, care pornește de la o sensibilitate mlădiată de biologie și de determinismul istoric și realizată într-un material verbal, el însuși depozitarul milenar al psihei colective“ (*Istoria literaturii române contemporane*, III, p. 273).

În ciuda diferențelor dintre cei doi critici, mai cu seamă în concepțiile lor sociale, E. Lovinescu s-a revendicat întotdeauna de la Maiorescu și a căutat, de câte ori avea prilejul, să arate temeiurile maiorescianismului său – și adevărul e că influența patronului *Junimii* asupra celui care l-a combătut cu atâta vigoare și noblețe în *Istoria civilizației române* s-a păstrat neștirbită, de-a lungul evoluției spirituale a urmașului său. Nu poate apărea decât firesc, deci, ca Lovinescu să acorde, întocmai ca înaintașul său, o mare importanță caracterului moral al artei, moralitate ce constă în *dezinteresare*. Următorul omagiu adus moștenirii lăsată de *Junimea*, în *Memorii*, III, implică indirect accepția maioresciană a caracterului *dezinteresat* al artei (omagiul se referă în continuare direct la „gratuitatea preocupărilor intelectuale și literare“): „Acțiunea cea mai puternică a *Junimii* asupra generației mele, adică asupra generației ce i-a succedat și a avut un oarecare contact cu fruntașii ei, rămâne însă de ordin moral. Privim ca un miracol faptul că în mijlocul unei epoci de băjbăieli și de apetente pur materiale, a unei dorințe de parvenire și de îmbogățire, a unui politicianism fără frână morală și a unei lipse de cultură și de seriozitate științifică, s-au găsit câțiva oameni, reușiți nu numai de un mănunchi de idei comune căpătate în universități străine și de o identitate de idealuri, ci și, ceea ce e mai presus decât orice, de o identitate de caracter, a cărui notă esențială a fost *dezinteresarea*“. Mai târziu, în *Memorii*, IV, operând distincția între artist și ziarist, va recurge chiar la termenii maiorescieni; „În artist trăiește această conștiință de a transforma materia, cotidianul, individualul în esențe, în modele,

adică de a suprapune realității o lume ideală, obiect de contemplație senină, împinsă, prin emoția estetică, dincolo de bine și de rău“ – în vreme ce ziaristul: „Când nu reproduce numai faptul în sine pentru valoarea lui documentară, el scoate dintr-însul cel mult o învățătură“; aceeași idee prin urmare – arta e pe de o parte dezinteresată, iar pe de alta nu vizează scopuri didactice. Conform celui mai adânc înrădăcinat scepticism lovinescian, ideea moralității în sine, a trăirii estetice duce la concepția artei ca iluzie salutară în neantul universal: „În prăbușirea universală arta întreține încă iluzia singurei forțe capabile să reziste măcinării timpului, iluzie salutară, tonică, prin care artistul nu împerechează două cuvinte fără credința irațională de a le fi proiectat să-și continue himeneul mistic în infinitul timpului“ (*Memorii*, I, p. 152).

Coborând de la aceste principii generale privind caracterul și sensul atitudinii estetice în artă, principii în care descoperim atât sâmburele maiorescian al concepției promovate de autorul „Mutației“, cât și propria „metafizică“ sceptică a lui Lovinescu (de fapt și ea înrudită cu cea a lui Maiorescu), la concretul demersurilor artistice, constatăm mai întâi, în problematica fond-formă, preeminența problemelor de formă. Artă nefiind prin natura sa decât simpla expresie, spune criticul, intră în considerație abia din momentul transformării în formă, valoarea ei preconizându-se doar „pe măsura limitării elementului noțional la un strict necesar“ (elementul noțional, de speculație, fiind numai o parte din fond, și anume aceea care autentifică arta). Dar dacă Lovinescu declară că își întemeiază estetica (personală, ca și cea obiectivă) pe disociația clasică a formei de fond, el stabilește între cele două elemente o condiționare reciprocă atât de intimă încât unitatea lor devine, ca și la Remy de Gourmont, indestructibilă. La criticul simbolist francez, în artă, forma reprezenta limita gândirii, ceea ce la Lovinescu se exprimă așa: „arta începe precis din momentul speculației personale nu numai în domeniul expresiei, cum se crede, ci și în

domeniul ideatiei, iar artistul intră în rolul funcțiunii sale abia în clipa în care caută și, de vreme ce-i artist și găsește, nu numai imagini noi pentru noțiuni vechi, ci și avântul necesar pentru zborul planat al speculației intelectuale – jocul *formal* al ideatiei însemnând „biruința ingeniozității intelectuale, speculativă și inutilă, asupra fondului noțional, util prin natura sa științifică sau didactică, și cu aderențe, deci, în domeniul cunoașterii sau al vieții practice” (*Memorii*, I, p. 153–154). Unitatea fondului cu forma, ca biruință a formei asupra fondului, manifestându-se, la Lovinescu, asemenea kantieniei „finalități fără scop”, prin aceea parte a fondului care e element noțional de speculație gratuită.

Tot în domeniile concretului artistic, pornind de astă dată de la distincția nietzscheiană, în spiritul elin, dintre extazul dioniziac și contemplația apolinică, E. Lovinescu reduce formele artei la două tipuri ce – socotește el – corespund anumitor categorii de sensibilitate. Creațiile artistice purced fie dintr-o exaltare subiectivă, fie dintr-o contemplație obiectivă a lumii: clasicismul și naturalismul tind la cunoașterea pe cale sensibilă, pe când romantismul și simbolismul la adâncirea în subiect, spre a-l cerceta sau spre a-l utiliza ca principiu exclusiv al cunoașterii (expresionismul fiind, de pildă, ultima concluzie a idealismului kantian – *Critice*, IX, p. 21–22).

Sensul formal al elementului ideativ, noțional, din opera de artă, deși aparține fondului, în această concepție, apare și mai evident, dacă ne raportăm la conceptul *diferențierii*, pe care Lovinescu îl introduce alături de cel al *sincronismului*. În *Istoria literaturii române contemporane*, III, criticul își fundamentează întreaga demonstrație practică pe ideea că explicarea operelor prin ideologia epocii nu înseamnă valorificare estetică, ci doar îndreptățirea lor istorică, de unde necesitatea de a adăuga sincronismului diferențierea, nu însă ca antinomie reală, ci doar aparentă; dacă sincronismul, explică Lovinescu, este numai o lege de existență a vieții sociale, un factor de coeziune a tuturor manifestărilor ei, printre care intră și esteticul, – valorile estetice

nu pot fi considerate nici ele ca valori exclusiv de diferențiere, căci, luată în sine, diferențierea nu acordă o calificatie estetică; ea înseamnă principial a face *altminteri* (ne aflăm, firește, în planul *forme* !), așadar nu neapărat a face *frumos* (s. n.). Fără a fi o acțiune conștientă și arbitrară, și determinată de anumiți factori sufletești în strânsă interdependență, ea reprezintă, totuși, în cazurile în care e valabilă, un efort individual. Locul diferențierii, în cadrul valorilor estetice, pare deci să fie, pentru Lovinescu, analog cu locul noționalului, ca formă, înăuntrul fondului. Și astfel, o dată cu dispariția antinomiei fond-formă, dispare și antinomia sincronism-diferențiere.

De problema fond-formă țin și paginile din *Memorii*, II, în care, plecând de la analiza propriei lui psihologii creatoare, E. Lovinescu generalizează spre a constata că – dată fiind marea complexitate a spiritului uman, cunoașterea relației dintre scriitor și opera sa nu poate fi rezolvată pe calea estetismului pur, care scoate opera de artă de sub legile timpului, spațiului și cauzalității, rupând legăturile dintre creator și creație și eliminând necesitatea de a ne ocupa de psihologia ei; dar nici considerând-o proiecție fidelă a psihologiei autorului și inducând de la operă la autor și viceversa o identitate perfectă; și nici adoptând bovarismul intelectual în integralitatea lui și văzând între autor și operă un raport invers de complement, căci cazurile de absolută identitate între psihologia autorului și opera sa, ori de bovarism pur sunt rare. Suplețea pe care o pretinde în schimb Lovinescu analizei critice („întrucât omul și opera trebuiesc studiați fiecare în parte, fără a induce cu necesitate de la unul la alta sau invers și numai după studiul lor bilateral se poate preciza, care anume din elementele unei opere răspund psihologiei reale și care sunt pure creațiuni bovarice ale liberei determinări intelectuale” – p. 289) trebuie înțeleasă tot pe linia *diferențierii* și a *ingeniozității intelectuale, speculative și inutile*. Căci, afirmă Lovinescu, odată punctul inițial găsit (adică, după cum am văzut, sâmburele noțional gratuit ce e parte a fondului), autorul devine

creația propriei sale expresii (*ibid.*, p. 275); ceea ce nu trebuie luat ca hazard formal, deoarece arta rămâne totuși „o constrângere, o căutare și în definitiv, o poziție artificială” – adică o elaborație, cu toate atributele rigorii (*Memorii*, I, p. 175). Se observă deci pretutindeni, în ideea lovinesciană, prudența și rezerva față de posibilitatea unei interpretări estetice a metodei sale critice, prudență și rezervă explicabile atât prin formația lui și prin nevoia de a-și întâmpina cu arme solide adversarii (căci de fapt el era un estetik, dar nu în sens anarhic, ci în nobilul sens al cuvântului, estetica lui fiind morală – nu amorală – și vizând o artă superioară, cu rădăcini adânci în societate), cum și prin mărturisita limită a sensibilității: „Poziția ideologică luată dintr-o speculație pur intelectuală îmi impune, așadar, obligația morală de a admite teoretic orice inovare ca element de progres, dar onestitatea mă silește de a recunoaște totuși că sensibilitatea nu aderează întotdeauna cu formele acceptate numai principial ca elemente necesare ale dialecticei estetice, după destine diferite: ale ideologiei de a se dezvolta prin speculație și deliberație și ale sensibilității de a fi expresia unei formații date” (*Memorii*, II, p. 300–301), rânduri ce se conjugă perfect cu prețuirea acordată clasicismului – pe care îl admiră atât de mult la Maiorescu – : „Plecând de la un artist normal clasicismul se adresează oamenilor normali și are perspectiva duratei pentru că oamenii normali vor exista întotdeauna, în timp ce, pornind de la un dezechilibru, celelalte formule artistice participă mai mult la fenomenele de psihoză trecătoare; trezesc entuziasmul sau indiferența după starea momentană a spiritului public” (*T. Maiorescu*, II, p. 424), precum și cu următorul comentariu pe marginea atitudinii lui Maiorescu față de reflexivul și politicul în poezie: „Politica, știința etc. nu sunt preocupări poetice, în sensul că poezia n-are a se îndeletnici cu descoperirea adevărului științific, moral, social: pasiunea poetului pentru aceste preocupări, ca și oricare altele, poate deveni însă obiect de poezie, întrucât îndărătul oricărei opere de artă se află o pasiune. Formulată așa, ca un principiu

absolut, excluderea preocupărilor politice sau științifice din poezie nu se poate îndreptăți; nu-i mai puțin adevărat că, de fapt, constatarea este exactă, deoarece foarte rar se întâmplă ca pasiunea poetului să se exercite asupra unor obiecte în afară de preocupările lui obișnuite; pasiunea politică sau științifică, când există, se mistuie în sine și nu se transformă în poezie.

Afirmarea incompatibilității între politică și poezie, oricâtă inexactitate ar conține în principiu, este o realitate cu atât mai salutară, cu cât poezia timpului era invadată de declamația patriotică și politică. Sub numele onorabil al unor sentimente vrednice de laudă, se practica, astfel, o confuzie între noțiuni, ce se pot uneori suprapune fără să fie însă de aceeași substanță. Sentimentul patriotic nu e prin sine însuși artă, ci poate deveni ca orice sentiment. După cum nu există excludere, nu există nici confundare de noțiuni” (*ibid.*, I, p. 231).

De altminteri, cuprinderea largă și echilibrată a gândirii lovinesciene se poate verifica la oricare nivel al categoriilor esteticii. Astfel, pornind de la problema *gustului* pe care Lovinescu îl caracterizează cu exactitate (*Memorii*, I, p. 187): „element strict individual, congenital și inalienabil, care deși se poate dezvolta după mediile în care trăiește, trebuie mai întâi să existe, pentru a deschide drumul posibilităților ulterioare”, caracterizare ce apoi o dezvoltă în *T. Maiorescu*, II, (p. 338–339), unde îl definește drept sursă a judecății de valoare estetică, arătând că dacă gustul nu înseamnă critică, în schimb critica nu poate exista fără gust; el e o facultate sensibilă, genuină, „ochi, ureche, percepție olfactivă, savoare, emoție”, lipsit prin esența sa de orice legătură cu cultura, cu inteligența, cu situația socială; prezența lui implică, în stare larvară, spiritul critic; ajutat de forța creatoare – dată pe artist, ajutat de o cultură specializată – dată pe amator, și de o cultură generală, adică în toate sensurile istorică, filozofică, gustul dată pe critic; de la definirea gustului așadar, în individualitatea sa, la caracterizarea *talenului* ca „o unicătate absolută, o plenitudine spirituală, pe care nimic n-o poate înlocui

sau distruge; atât cât e, există în sine, indiferent de destinele omenirii; e o ecuație personală cu nimic asemănătoare, tiparul original al unei personalități unice" (*Memorii*, I, p. 107), caracterizare ce apoi se restrânge metaforic: „talentul e un exemplar unic, căruia natura îi zdrobește tiparul pentru a nu putea servi la multiplicarea lui în serie" (*ibid.*, p. 124); de la gust și talent la *geniu*, pe care îl definește conform tipului spiritual al lui Eminescu (inteligența, cultura, înălțimea preocupărilor dezinteresate nu-l caracterizează încă, spune criticul, deoarece sunt proprii și altor români): „Geniul nu înseamnă o depășire a umanității în toate domeniile vieții sufletești, ci e, de cele mai multe ori, o rupere de echilibru în domenii cu totul speciale și limitate. În poezie, de pildă, geniul reprezintă preeminența unei emotivități ce depășește normalul și, mai ales, capacitatea de a o exprima prin cuvinte, imagini și armonii" (*Memorii*, III, p. 250), artistul se impune, în concepția lovinesciană, prin spontaneitatea apariției și facultăților sale, prin *umanitatea* sa superioară.

Trecând la fenomenul artistic în obiectivitatea sa, în manifestarea sa prin curente, stiluri și literaturi (specificul național), tratamentul lui E. Lovinescu se dovedește egal de vivace și de aplicat, bineînțeles teoretic, fiindcă limitele sensibilității lovinesciene și-au urmat întotdeauna, după cum am văzut, lentul, deși sigurul lor proces de deplasare și adaptare progresivă. În *Mutația valorilor estetice* (p. 17–18) el consideră expresionismul, dadaismul, cubismul, futurismul și constructivismul drept curente artistice care reprezintă „spiritul veacului" (ce în lumea modernă vine de pretutindeni, din Germania ca și din Franța, din Elveția ca și din Italia, răspândindu-se cu rapiditate, prin interpenetrație, peste tot), difuziunea lor neimplicând valabilitatea fiecăruia în parte, căci această valabilitate depinde de vitalitatea lor.

Cât despre problema „specificului național", se pot distinge la E. Lovinescu două faze în modul de a-l considera. Prima, în care apără cu putere „specificul" tradiției, contestat de simbolști,

și a doua, contrară dar nu contradictorie, de apărare a modernismului față de tradiționalismul care programa „specificul". În *Critice*, IX (*Poezia nouă*), 1928, Lovinescu nu se mulțumește doar de a opune aserțiunilor lui B. Fundoianu și N. Davidescu ideea că o literatură există prin continuitatea spirituală a făuritorilor ei (prezența individualităților răzlețe, a unui geniu solitar încă nu dovedește nimic, atât timp cât talentul nu e reprezentativ, zice criticul), ci încearcă să stabilească specificul literaturii române (cu ajutorul lui Eminescu, Creangă, Caragiale, Coșbuc și Slavici – pornind însă de la poezia populară, pe care o califică astfel: „originalitatea artistică a unui popor nu se poate găsi în stare pură decât în producțiile populare"), ce ar consta în duioșie și sentențiozitate. De specificul vieții spirituale a popoarelor, E. Lovinescu se ocupă, strict teoretic, mai întâi în *Istoria civilizației române*, III, unde pe baza principiului *imitației* al lui Tarde, susține că: „Mecanismul oricărei imitații revoluționare se descompune însă în două elemente esențiale: în transplantarea integrală a invenției și apoi în prelucrarea ei prin adaptări succesive la spiritul rasei. Cum numărul «invențiilor» unui popor este foarte limitat și uneori inexistent, pe când numărul imitațiilor adaptate poate fi nelimitat, rezultă, pe de o parte, că a imita (la p. 115 însă, amendând pe Tarde, arată că, deoarece imitația purcede de fapt nu de la ceea ce e profund ci de la ceea ce e superficial, începe prin a fi formală și rămâne uneori în această fază) este felul cel mai obicinuit de a fi original, iar pe de alta că rasa are un rol important în formația civilizațiilor. Trecând de la un mediu etnic la altul, ideea se refractă: unghiul de refracție constituie originalitatea fiecărui popor". Mai apoi (p. 129, 131) constată că, în procesul imitației în afară de cultul străinului, mecanismul societăților se reduce la jocul a două specii de imitații: când spre inovații, când dintr-un sentiment de conservare, spre repetarea formelor ancestrale. Criticând sămănătorismul, observă, în sfârșit, că tradiția „nu trebuie, însă să se ridice din mormânt ca o veșnică imputare, ci de se poate,

colaborând cu noile forme, să devină un principiu creator de viață" (p.158). Pentru ca în *Istoria literaturii române*, III, (p. 275), problema „specificului național” în artă să ducă la apărarea esteticului față de susținătorii preeminenței factorului etnic: „Crearea stilului național este termenul ultim, de altfel, mereu evoluabil, spre care se îndreaptă orice artă realizată în mod fatal în material sufletesc etnic, fără a-și preciza prin aceasta și gradul de valoare estetică. Cât timp nu există un raport de reversibilitate între estetic și etnic, întrebuintarea etnicului ca un principiu de valorificare estetică este așadar numai o armă de reacțiune, împotriva sincronismului (că interdependența și sincronismul nu numai că nu distrug specificul propriu, dar sunt chiar factorii ce pot asigura universalizarea valorilor naționale, o arătase Lovinescu prin afirmația «ivirea de altfel firească a unui mare artist ar dezlănțui imediat unda concentrică a imitației pe întreg continentul» din *Istoria civilizației române*, III, p. 61 – ceea ce s-a și întâmplat o dată cu Brâncuși). După ce s-a opus în toate direcțiile procesului de formație revoluționară a civilizației noastre, vechiul spirit evoluționist lucrează astăzi, cu deosebire, în domeniul artei și, din confuzia a două categorii deosebite și din ignorarea condițiilor speciale ale dezvoltării noastre, își scoate criterii ce se străduiesc să anuleze realitatea sincronică”. Nu altă semnificație au aprecierile lui Lovinescu asupra limbii noastre literare, din *Istoria civilizației române*, II (p. 224, 226), valorificată prin capacitatea ei de absorbire și asimilare a neologismelor. Respingerea unei limbi literare artificial „autohtonizată” prin abuzul de elemente eclesiastice, cronicărești și prin aglomerarea lingvistică slavo-ungaro-turco-fanariotă, spre paguba latinității ei autentice (criticul însuși, după cum mărturisește în *Memorii*, II, cunoscuse, la faza *Pașilor pe nisip*, această tentație), e însoțită de sublinierea rolului pozitiv al simbolismului românesc în modernizarea limbii.

Atât de angajat în problematica estetică și literară, era natural ca E. Lovinescu, nu numai critic al altora ci și al propriei

sale creații, să acorde un interes susținut, teoretic și practic, deopotrivă, criticii ca gen și manifestare și actului critic în sine. În *Pași pe nisip* (I, p. 80) face o distincție categorică între critică și literatură: „Criticul înregistrează curente și le dă o formulă cuprinzătoare. Critica este o abstracție pe când literatura este o realitate”; în vechiul și substanțialul portret făcut lui Maiorescu, din *Critice*, VI, i se opune acestuia critica modernă ca o sinteză de știință, istorie și poezie (poezia fiind expresia emoției esteticului); în *Critice*, VIII, critica este o artă: „Fiind o artă, critica se sprijină și pe mijloace artistice. O impresie e o afirmație; neavând evidența adevărului științific, ea poate fi subliniată prin toate resursele artei ce sensibilizează ideile.

Aspectul pur literar al criticii nu este însă un imperativ categoric. Peste frumos punem adevărul și, în lipsa unui adevăr obiectiv, credința noastră luminată, pasionată în ceea ce considerăm drept adevăr. Dacă e artist, cu atât mai bine pentru critic; trebuie să fie însă cu orice preț o conștiință”. Textul ultim poartă data 1914, iar în conferința *Cariera mea de critic* din 1942, (reprodusă în volumul omagial de la *Vremea*), Lovinescu reafirmă calitatea de artă a criticii, amintind totodată de vechiul său eseu *A zecea muză*. În miezul acestei concepții stă nu numai o conștiință creatoare, ci și eternul scepticism lovinescian, relativismul plin de consecințe: „Critica nu este o știință și, probabil, nu va fi niciodată. Iată adevărul. Toate criteriile de ordin obiectiv, chiar când sunt temeinice, n-au o valabilitate universală; îndărătul lor stă gustul, variabil de la epocă la epocă, de la loc la loc, de la om la om” (*Memorii*, III, p. 267–268). Scepticism care nu duce însă niciodată la anarhie, ci la o plăcut amară ordine: „Criticul este, prin urmare, un om de gust ce-și poate raționa preferințele prin raportare la un mare număr de puncte de comparație, luate și din istoria artei și din toate domeniile științelor morale” (*T. Maiorescu*, I, p. 339). La o critică „senină și olimpiacă” visa însă Lovinescu încă din tinerețe, după

cum o dovedește dialogul intitulat *Concepția apolinică a criticei* (1907, reprodus în *Critice*, II), unde găsim și această definiție luminos metaforică, în spirit pur creator: „Critica este raza ce sfredelește întunericul ca să poarte bucuria luminii pretutindeni, și să arate fețele înmiite ale lucrurilor (citește: operelor – n.n.). Datoria ei principală este de a spori printr-o acțiune simpatică emoția estetică...” Trezită la viață prin gust, creatoare de sensuri multiple în operele supuse practicei sale, critica, spune Lovinescu, trebuie să se mențină *in vivo*: să fie sincronică. „Încărcată de incertitudini și riscuri, critica sincronică e preferabilă celei istorice”. Nu poți afla, în acest sens, o mărturie mai elocventă ca următoarea profesie de credință din *Mutația valorilor estetice* (p. 195): „A crea! a lua materia informă încă, curgătoare, și a o organiza, a o distribui în categoriile judecății estetice, a opera, deci, în inedit, pe riscul propriei inițiative, – nu există o menire mai nobilă și o satisfacție mai mare!

Iată pentru ce, alături de considerațiile dezvoltate și sigure asupra fetei lipse de originalitate a criticei închinată literaturilor dispărute, ce m-au împiedicat de a face din clasicism un obiect de studiu critic, în această satisfacție de a lucra în materie inedită, de a fixa valori noi în sânul celei mai mari incertitudini, am găsit îndemnul de a-mi consacra activitatea literaturii contemporane”.

Criticul sincron (e Lovinescu însuși!) nu trebuie deci să fie exclusivist în punctele de plecare, ci să primească toate manifestările artistice oricât de potrivnice ar părea (*Critice*, IX, p. 23). Totuși, rolul său se limitează („a-i recunoaște un rol de inițiativă, înseamnă a-i deforma instrumentul”, deoarece „arta nu poate fi stimulată prin directive”, critica doar înregistrează, compară și clasează – *ibid.*, p. 5-6) la organizarea formulei sensibile a artiștilor, după ce creațiile lor au fost realizate (*Memorii*, II, p. 265). Există însă și cazuri în care criticul, aparținând unei grupări artistice, are menirea s-o promoveze; există artiști care devin critici cu scopul promovării artei lor:

„Critica are nevoie de astfel de brusce irupțiuni în sânul ei, de deschideri de ferestre și de uși, prin care aerul viu să aducă zbuciumul căutării de sine în forme noi sau cel puțin să creeze acea atmosferă de înțelegere sau numai de combativitate necesară oricărui progres” (*Mutația valorilor estetice*, p. 177). Inițiativa, chiar vrăjitoarească într-un fel, Lovinescu și-a impus-o însă întru descoperirea de noi talente; „bunăvoință” o numește el: „bunăvoința anticipată a criticului rămâne condiția esențială a profesiei sale, noblețea și riscul ei, varga de alun ce se mișcă nervoasă deasupra pământului plin de mistere, pentru a se opri tocmai acolo unde în vinele humei gâlgăie viul frenetic al izvorului...” (*Memorii*, II, p. 68). Iar acțiunea *Sburătorului* o va explica, în *Memorii*, III, (p. 257-258), prin obligația profesională a criticului de a investiga terenurile virgine.

Dar, dincolo de toate acestea, pentru a fi eficientă, critica pretinde, ca primă condiție, moralitatea, sub diferitele ei aspecte, care îi constituie specificul. Moralitatea ca esență, cum se desprinde din diferențierile fine între spiritul critic, ce e o valoare, polemica, ce e un mod de expresie, decurge din judecată și e o armă dialectică, și pamflet – în *T. Maiorescu*, I (p. 377). Moralitatea ca libertate interioară: „critica nu suportă complezență și tranzacțiune; ea e independentă sau nu e deloc” (*Memorii*, I, p. 108) zice Lovinescu, și mai departe: „din ură și iubire se poate face numai artă – niciodată critică” (*ibid.*, p. 112), fiindcă fără a fi infailibil, el are atributele judecătorului: „criticul trebuie să aibă o egalitate de percepție și să nu inspire bănuială că în tereziile balanței s-ar putea strecura și corpuri străine pentru a i le înclina într-o parte” (*Memorii*, II, p. 234). Chiar de la debuturile sale, E. Lovinescu statuase morala opiniei ca temei activității critice: „Corectitudinea e punctul de plecare al criticului. Și vai de criticul la care tocmai acest punct cardinal e un *locus minoris resistentiae*!” (*Pași pe nisip*, II, prefața). În *Memorii*, III, (p. 268-271), el apasă asupra acestei morale a

profesiunii critice afirmând că mai importantă chiar decât gustul, este probitatea intelectuală, care dă celui ce o practică astfel conștiința că prin scrisul său își creează propriul destin și nu pe cel al victimelor sale imaginare – adică acea conștiință indispensabilă demnității actului critic. Morala asigură criticii autoritate, făcând-o dogmatică în sensul cel mai curat al cuvântului (*Mutația valorilor estetice*, p. 201–204).

O LUPTĂ LITERARĂ (1905–1943)

I-a fost dat lui E. Lovinescu, critic „impresionist“ (simbolist prin structură), să poarte cea mai lungă și consecventă luptă literară de pe meleagurile culturii noastre: o luptă literară care pentru a fi temeinic câștigată l-a obligat pe antidoctrinarul critic să-și sistematizeze gândirea într-o doctrină socială: *Istoria civilizației române moderne*. Punctul ei de plecare se identifică cu începuturile criticii lovinesciene, în perioada colaborării la *Epoca*, perioada *Pașilor pe nisip*.

E. Lovinescu apărea în critica literară la o vreme când, sub autoritatea vehementă a publicisticii lui N. Iorga și prin inflorescența specifică prozei lui Sadoveanu și poeziei lui Goga, domnea sămănătorismul. Modernismul încerca să se afirme, sub lipsa de autoritate morală a lui Macedonski („dezorganizare intelectuală și morală“, „dezechilibru“, „ură față de talentele recunoscute“ – Coșbuc, Caragiale, spune Lovinescu, referindu-se la publicația *Forța morală*, în *Istoria literaturii române contemporane*, I), și prin versurile încă nespecifice ale lui Arghezi din *Linia dreaptă*, sau literatura anemică de la *Vieața nouă* a lui O. Densusianu (dezbaterile mai vechi asupra simbolismului, autentificate de condeiul lui Ștefan Petică, nu impuseseră totuși acest curent). După ce tratase cu pondere și înțelegere povestirile lui M. Sadoveanu, Lovinescu răspunde lui S. Mehedinți, care în *Sămănătorul* exaltase „primăvara literară“, răspuns ce opune acestei „primăveri“ tradiția reprezentată de Heliade Rădulescu, Gr. Alexandrescu, Bolintineanu, Alecsandri, Eminescu, Creangă, Vlahuță și Coșbuc: „Naționalismul unora dintre scriitorii tineri se caracterizează printr-un exod către sate. Adevăratul român e la

sat, acesta e principiul pe care își reazemă estetica lor. O estetică cam mărginită – aceasta!“ (*Pași pe nisip*, I, p. 8) – și mai departe: „Țărănismul nostru e prea excesiv și cam artificial – ca tot ceea ce vine dintr-o doctrină – și are multe laturi prea puțin estetice (*ibid.*, p. 10). În articolul *Literatura și critica noastră*, apoi, e combătută direct „doctrina“ sămănătoristă a lui Iorga, cu argumente valabile, mai târziu, pentru întreaga ideologie lovinesciană (după ce criticul, atât de greu cucerit de simbolismul obiectiv și de propriul său simbolism structural, proclamă caracterul național și sănătos al tradiției noastre literare de la Anton Pann la Eminescu, și respinge „literatura esteților“: „Aceștia sunt scriitorii ce rup legăturile cu publicul românesc și visează forme superioare de artă cu sentimente rare și subtile, ce nu au nimic cu mentalitatea noastră. Ei sunt imitatorii literaturii exotice franceze, cântăreții palidelor fecioare și ai luminelor fosforescente“ – or, noi nu putem „să avem o literatură decadentă, pentru că a fi decadent înseamnă să decazi de undeva (*ibid.*, p. 50–51), aluzie la Macedonski, la Petică, la „simboliști“): „toate straturile națiunii au dreptul de a fi reprezentate în literatura neamului“ (*ibid.*, p. 51). Aproape era Lovinescu de maiorescianul Duiliu Zamfirescu, cel care în prefața *Novelelor sale* (1888) cerea pentru literatura română un stil burghez, pe măsura calităților sufletești ale micii burghezii păstrătoare de curată naționalitate; cel ce, mai târziu, avea să combată, la Academie și în reviste, deopotrivă limba naturalistic rurală a scriitorilor ardeleni și poezia simbolistă, „decadentă“ (așa, cum, însuși Maiorescu, în raportul academic asupra lui Goga, din 1906, respinsese scrierile „efeminate“, „decadente“, „exotismul neadaptabil“, expresii care, socotește Lovinescu, se referă la poezia simbolistă a *Vieții Noi* – T. Maiorescu, II, p. 317); acel Duiliu Zamfirescu apărat de critic în 1911 prin articolele refuzate de ziarul *Românul* din Arad și publicate în *Convorbiri literare* (*Critice*, VI) – apărare soldată cu o ruptură, din cauza câtorva cuvinte ofensatoare ce conținea scrisoarea de mulțumire a

scriitorului, – și regăsit spre mare satisfacție o dată cu apariția corespondenței cu Titu Maiorescu; prilejul din urmă inspirând de altfel lui E. Lovinescu aceste admirabile și grăitoare pagini despre autorul de care se simțea mereu aproape (*Memorii*, III, p. 21–23): „după atâtea decenii de evoluție literară, după apariția atâtor temperamente mari artistice, ce au schimbat aproape cu totul fața scrisului românesc – în anumitul sens al echilibrului clasic, stilul lui Duiliu Zamfirescu rămâne încă modelul cel mai realizat până acum al literaturii noastre. Un simț al formei precise, fără digresiuni și pitoresc voit, o eleganță ieșită din simplitate și din discreție, o reținere evidentă, un amestec judicios al limbii curente a omului de cultură generală, fără excese de specializare, cu neologisme și cu arhaisme venite la locul lor și topite într-o masă solubilă, un ton de detașare cuviincioasă față de obiect și de respect de sine și de cititor, o îmbinare de răceală aparentă și de pasiune conținută, o fluiditate, ce nu se confundă cu ușurința și frivolitatea, fac din acest stil o operă de artă valabilă prin armonia și echilibrul ce respiră. Ceea ce-i dă mai ales preț este amestecul, în adevăr rar, de «finit» și de «nefinit», de precizie și imprecizie. Mersul lin al gândirii în cuvinte limitate, cu flexibilități sintactice armonioase în volute grațioase, nu trebuie să înlăture elementul esențial al neprevăzutului. Adevărata artă constă în a conduce cu precizie linia gândirii fără a o izbi de zidul de aramă, dincolo de care nu mai e nimic. Cu toate elementele limitării, stilul trebuie să lase cugetării punctele de suspensiune necesare prelungirii în nelămurit, în visare, în infinit, dând libertatea absolută cititorului de a completa el gândirea scriitorului prin propriile mijloace. Nu voi susține, din nevoi panegirice, că toate ferestrele luminate ale prozei lui Duiliu Zamfirescu se deschid asupra întunericului plin de mistere; stilul lui are totuși în el destule puncte de suspensiune. Amenințată cu monotonia perfecției, curiozitatea indispensabilă este întreținută la fiecare cotitură a frazei de un cuvânt, de o imagine, de o schimbare a orizontului. Deși își conduce gândirea

prin realități pipăibile, la urmă rămâne impresia unei așteptări neîmplinite. Răcoarea lui alină setea, dar n-o potolește, nu din insuficiența expresiei, ci din arta scriitorului de a-și prelungi efectul. Îl simți că știe mai mult decât spune și că, din discreție, din tact social sau artistic se reține; exprimă atât cât trebuie pentru a trezi curiozitatea fără a o îndeștula; te face să te scoli de la ospăț ușor înfometat, ușor însetat, cu o poftă gata să se deștepte din nou. A unii preciziunea, eleganța aristocratică și filigrană a expresiei, într-un cuvânt, clasicismul formei măsurate, echilibrate, limitate, cu o voită proiecție în nedeterminare prin ferești deschise spre depărtări, reprezintă o artă rară, mai ales într-o literatură saturată de plasticitate verbală, de pitoresc, de vigoare materială și plebee. În atare retrospectivă, nu poate apărea desigur întâmplătoare potrivirea dintre rândurile aceluiași studiu (*Pași pe nisip*, passim) care pretind literaturii cu „bază curat națională” să nu se restrângă doar la înfățișarea țărânimii, ci a tuturor păturilor sociale, așa cum, exceptând pe Creangă, procedaseră scriitorii secolului al 19-lea; în pragul noului secol, neprogramatic „țărănizante” fiind doar scrierile ardelenilor (Slavici, Coșbuc, Goga), justificate de originea și experiența lor rurală – și rândurile prin care criticul contrapune sămănătorismului și poporanismului pe Duiliu Zamfirescu (alături de I. Al. Brătescu-Voinești și D. Anghel) – la 1911, ca romancier social, pe linia lui N. Filimon, apreciere reluată cu ocazia cincuantenarului romanului românesc – la 1913 (studiu publicat în *Critice*, IV).

Dacă E. Lovinescu a debutat în critica literară de pe poziții antisămănătoriste (împotrivindu-se însă de asemenea, la început, estetismului simbolist), împrejurarea se explică în primul rând prin conștiința – maioreșciană! – a respectului „adevărului” pe țărâmul realităților noastre sociale, adică a dreptului diferitelor clase de a fi reprezentate în literatură, și mai cu seamă a burgheziei, ca factor de progres activ. Și deoarece punctul culminant al ideii sale se constituie în *Istoria civilizației române*

moderne, înțelegerea luptei literare de o viață a lui E. Lovinescu întru promovarea romanului urban, întru promovarea poeziei moderniste (inclusiv a simbolismului, până în cele din urmă) și întru disocierea valorii estetice în sens maioreșcian, în general trebuie să porceadă din unghiul de vedere cuprinzător al acestei lucrări „doctrinare”.

Fenomen impus prin necesitatea interdependenței morale și materiale a secolului al 19-lea, modernizarea, adică europeanizarea societății românești, s-a produs pe cale revoluționară, spune Lovinescu, singura cale cu putință, urmată în mod inevitabil de pașoptiști (*Istoria civilizației române*, I, p. 125), revoluția lor fiind rodul unei „contagiuni ideologice”, căreia i se datorează transpunerea la noi a ideilor umanitare și sociale dominante atunci în Occident (*ibid.*, p. 128, 129). În ciuda caracterului ei teoretic și imitativ, Constituția de la 9 iunie 1848 reprezintă gestul simbolic de integrare a României în circuitul vieții spirituale apusene (*ibid.*, p. 133). Deși revoluția a fost înfrântă, pașoptiștii au biruit, căci au imprimat civilizației române, ca principiu generator, duhul revoluționar, împotriva căruia forțele tradiționalismului s-au ridicat zadarnic (*ibid.*, p. 177); deoarece, chiar dacă s-a produs prin imitație, ea a avut un caracter ineluctabil și în numele acestui caracter, ce o plasează în mersul firesc al istoriei, Lovinescu va critica tot ceea ce s-a împotrivit și i se împotrivesc: „Ca valoare în sine, concepția oamenilor de la 1848 poate fi discutabilă; ea s-a produs în direcția mersului istoric pe a cărui oportunitate o putem contesta, dar nu și înlătura. Învinuiți a fi lucrat împotriva sensului istoric, pașoptiștii au mers în realitate în sensul determinismului social; ridicându-se în numele continuității și al tradiției, oamenii de la 1866 s-au opus acestui determinism și au reflectat o ideologie evoluționistă fără nici o corespondență cu momentul nostru istoric” (*ibid.*, II, p. 136).

Criticul maioreșcian respinge astfel în primul rând pe Maiorescu și ideologia socială a *Junimii*, care denunța tocmai

originea imitativă și deci nefirească după junimiști a Constituției de la 1848. Pentru Lovinescu însă, ce considera pașoptismul natural, junimismul reprezenta la rândul său o reacțiune naturală, explicând-o prin influența evoluționismului german (majoritatea junimiștilor și-au făcut studiile în Germania), consecutivă raționalismului revoluționar francez imitat de pașoptiști (interesant e însă faptul că, mai târziu, în *Memorii*, III, E. Lovinescu, critic de formație franceză, va mărturisi că dacă întâmplarea l-ar fi făcut contemporanul *Junimii*, el s-ar fi alăturat probabil acțiunii ei de înfrânare, pe cale teoretică, singura posibilitate de altfel, căci „în mersul lui fatal și irațional, șuvoiul fenomenelor sociale a rupt lesne șubredul zăgaz al unei ideologii lipsite de elementul unei tradiții puternice” – p. 224): „Influențele contradictorii ale Apusului au determinat ritmul mișcărilor noastre culturale” (*ibid.*, p. 129). Pe terenul principiilor, poziția *Junimii*, spune Lovinescu, era nedreaptă („Junimismul constă în afirmarea unui principiu abstract și intransigent, de o remarcabilă valoare ideală, dar fără contingente cu realitatea; el reprezintă o împotrivire anticipată sensului evident al dezvoltării istorice și negațiunea unor fapte sociale, care nu numai că s-au petrecut sub ochii noștri, dar au și intrat în domeniul faptelor definitive. Prefacerea vechiului regim agrar în noul regim al burgheziei e un fenomen, pe care știința nu-l poate decât constata; aprecierea lui intră în categoria discuțiilor sentimentale sau de ordin politic și inutil polemic”), totuși el ține să sublinieze că în critica făcută de Maiorescu societății moderne românești, creată pe baza pașoptismului, se ascunde și un factor pozitiv: străduința sa permanentă de a sprijini fondul spre a provoca mișcarea internă de la fond la formă (*ibid.*, p. 137 – 138). Fiindcă, pretinde autorul „Civilității române moderne”, în condițiile istorice date, evoluția de la formă la fond era pentru noi, popor tânăr, intrat brusc în contact cu Apusul înaintat, singura normală și posibilă (*ibid.*, I, p. 141); popoarele rămase înapoi nu refac evoluția celor înaintate, ci se situează dintr-o dată în planul vieții

contemporane, între unele și altele stabilindu-se o egalitate de formă (*ibid.*, p. 149). Politic-social, Lovinescu se exprima astfel (în 1925): „Votul universal este, negreșit, și azi prematur; el nu răspunde nici unui nivel cultural corespunzător, nici unei adevărate conștiințe politice. Regretăm, totuși, că n-a fost aplicat încă de la 1848, așa cum o doreau vizionarii revoluționari; aplicându-se atunci, alta ne-ar fi fost astăzi conștiința cetățenească. În țările de formație evolutivă, instituțiile pot fi expresia exactă a realităților lor morale și materiale; venite cu anticipație pe calea interdependenței și sincronismului vieții contemporane, în țările de formație revoluționară, instituțiile au rolul de stimulatoare a acelor realități. Printr-un exercițiu continuu de 75 de ani, votul universal ar fi devenit azi o realitate socială; chiar după o scurtă aplicare de câțiva ani, se poate observa începutul de trezire a conștiinței politice a maselor” (*ibid.*, II, p. 33 – 34); deoarece prezența formelor, departe de a fi fost vătămătoare, a fost rodnică, producând în unele ramuri ale activității sociale românești, prin legea simulării-stimulării, o mișcare spre fond până la deplina lor adaptare (*ibid.*, p. 137). Cultural-social, Lovinescu ajunge la constatarea că literatura unui popor izvorăște din natura specifică a sensibilității sale, bază fiind psihologia lui etnică, ce-i asigură în largi cadre omogenitatea și continuitatea sufletească: „Admiterea unei continuități și deci, a unei relative continuități psihologice – zice el apoi – implică și admiterea unui tradiționalism, a cărui valoare se mărginește, însă, numai la fond și chiar înăuntrul lui se limitează la câteva principii elementare, izolate pe cale empirică; prefăcut într-o doctrină ce vrea să dicteze normele vieții sociale și culturale, el devine un instrument eronat și tiranic. Forma nu este o expresie pură a fondului; în creațiunea ei intervin și agenți exteriori; evoluția poporului român, de pildă, a fost determinată nu numai de fondul psihic, ci și de condiții istorice, care, timp de veacuri, l-au abătut de la o creștere normală; de factorii economici, sub influența cărora am intrat, mai ales, din a doua jumătate a veacului trecut,

de concepții ideologice ce s-au propagat pe cale de contagiune tuturor popoarelor moderne legate printr-o viață interdependentă; acești factori externi tind la uniformizarea condițiilor vieții europene și deci, la o aproximativă nivelare psihică; oricum, acțiunea lor nu poate fi nesocotită în evoluția nici unui popor, iar în evoluția popoarelor tinere, de formație revoluționară, întrece deocamdată factorul tradițional“ (*ibid.*, p. 189 – 190) și mai departe: „Cu excepția esențială a fondului rasei, literatura română a intrat, sub raportul expresiei, în dependența literaturilor apusene. În acest sens, nu este manifestare de artă occidentală care să nu fi avut repercursiuni și la noi“ (*ibid.*, p. 190) – sintetizându-se în aceste formulări poziția de pe care a luptat criticul cu sămănătorismul, poporanismul și gândirismul, ca și poziția de pe care a promovat modernismul, în numele acelui duh revoluționar, ce după Lovinescu lucrează prin imitație întru *sincronism*: literatura română, zice el, „n-a refăcut fazele dezvoltării literaturii universale, ci s-a dezvoltat, revoluționar, pe baza sincronismului; fără să fi avut un clasicism, am avut un romantism, pentru că această mișcare europeană a coincident cu însuși momentul formației noastre literare. De un veac, mai ales, toate curentele ideologice, toate formele de artă, într-un cuvânt, întreaga viață spirituală se dezvoltă pretutindeni sincron, într-un ritm unic. Pornite la unele popoare evolutiv, adică dintr-o invenție la baza căreia erau totuși imitații acumulate și fecundate de un element nou, ele s-au împrăștiat peste toată Europa, cu necesitatea unei legi indefectibile. Fără a mai reface evoluția, imitația a fost bruscă și integrală“ (*ibid.*, III, p. 94).

Revenind însă la lupta literară dusă de Lovinescu de-a lungul deceniilor, în elementele ei practice, trebuie să arătăm mai întâi că, deși a combătut permanent ideologia socială a *Junimii*, ideile estetice ale lui Maiorescu au constituit totuși, cu aceeași permanență, axa propriei sale formații și atitudini critice. Iată proba limpede și categorică, în aceste considerații din *Memorii*,

III: „Dar dacă poziția *Junimii* față de procesul de formație a civilizației române n-a fost ratificată de mersul evenimentelor, precipitat de alte legi sociale superioare evoluționismului teoretic, în domeniul pur literar acțiunea ei nu s-a arătat numai salutară, pentru vremea aceea, ci e și actuală chiar azi prin continuitate. Practic, meritul revine tuturor scriitorilor de talent grupați în jurul ei, ce au determinat această mișcare de regenerare literară colectivă cu o rază de acțiune mult mai eficace decât dacă de pildă ar fi plecat numai de la un singur mare talent, fără înaintași și fără urmași; teoretic meritul revine exclusiv minții literare celei mai luminate a epocii, lui Titu Maiorescu. Întreaga noastră critică estetică își recunoaște în el îndrumătorul. Faptul de a fi disociat esteticul de elementele eterogene, într-o epocă în care aproape nu aveam o adevărată literatură și în care, în noțiunea artei se infiltraseră multe alte filoane lăudabile ca intenție, dar cu desăvârșire dăunătoare ei, constituie un merit cu atât mai mare cu cât s-a produs chiar în începuturile literaturii, deși, după înseși principiile evoluționismului junimist, ar fi trebuit să apară mult mai târziu, într-o epocă de maturitate. Interdependența culturii europene a găsit, astfel, de la obârșie în Maiorescu o expresie viguroasă ce a anticipat asupra simbiozei artei cu alte elemente eterogene, firească în situația civilizației noastre de atunci. Autonomia esteticului reprezintă un fapt revoluționar important pentru desfășurarea culturii noastre, pe care istoria literară îl va înregistra cu satisfacție“ (p. 224–225). Atitudine fixată chiar de pe vremea *Pașilor pe nisip*, unde aprecierea pozitivă a metodei critice a lui Gherea, ce consta în analiza amănunțită a operelor beletristice (I, p. 59), urmează relevării meritelor lui Maiorescu: bunul simț estetic, judecata rece și cumpănită, în vremuri de fierbințeală și megalomanie (*ibid.*, p. 56), și care a dus în final la monografiile din ciclul Maiorescu.

Combătut, cum am văzut, încă de la începuturi, ca exponent al doctrinei sămănătoriste, N. Iorga e respins, în *Istoria literaturii române contemporane* (II, p. 19), atât pentru

receptivitatea lui estetică prea limitată (pragmatic, Lovinescu își desființează, bineînțeles cu mare succes, adversarii, exemplificându-le gustul: din Iorga citează aprecierile lui exagerate despre un autor mai mult decât mediocru, ca Vasile Pop, în contrast cu lipsa de prețuire arătată față de scrierile unui Duiliu Zamfirescu, unui D. Anghel, unui Ronetti Roman – p. 20–21), cât și pentru confuzia dintre etic, etnic și estetic în judecarea fenomenului artistic. Sămănătoristul Chendi, ce exalta literatura rurală, e și el înlăturat (cu toate că i se recunosc anumite contribuții în exterminarea mediocrităților, în „poliția literară”), ca pamfletar vioi dar neartist, ce nu pornește de la o unică impresie, esențială, de natură pur estetică, ci de la o serie de impresii mărunte, de felurită calitate, „când estetice, când etnice, când etice sau strict personale” (*op. cit.*, p. 38–40). Dacă însă, principal, Lovinescu repudiază sămănătorismul, practic manifestă în diverse ocazii atitudini pozitive, practic, adică judecând onest realizările scriitorilor sămănătorști. Îi apără așadar față de simbolști, care contestau valoarea tuturor scriitorilor sămănătorismului (față de N. Davidescu, răspunzându-i că acest curent literar a dat talente viguroase – *Critice*, IX, p. 19 – față de O. Densusianu, căruia de asemenea îi opune pe Sadoveanu, pe Goga, pe Agârbiceanu, declarând că literatura rurală s-a realizat cel mai desăvârșit până atunci, la noi – *Istoria literaturii române*, II, p. 244–247); iar când apare romanul *Ion*, salută în opera lui Liviu Rebreanu „realizarea integrală a idealului sămănătorist” (*Critice*, VII, p. 129), și afirmă chiar că e o fericire faptul că incipientei noastre proze de analiză, cu elaborații subtile, reprezentată de Hortensia Papadat-Bengescu „i s-a pus temelia solidă a acestei epopei țărănești” (*ibid.*, p. 132). De altminteri, în *Istoria civilizației române*, Lovinescu declarase ferm, cu privire la sămănătorism: „Nu-i de condamnat literatura, ci ideologia ce o călăuzește” (vol. II, p. 209).

Pe neojunimistul sămănătorist S. Mehedinți, care a stat în fruntea *Convorbirilor literare* de la 1907 la 1924, Lovinescu îl taxează drept anacronic („generațiile nu se continuă prin repetiție, ci prin diferențiere și prin adaptare la spiritul vremii și la noile condiții de viață” – *Istoria literaturii române*, I, p. 46), pamfletar retoric și fără simț estetic, reproșându-i mai cu seamă lipsa de pricepere în conducerea revistei: „i-a lipsit însă domnului Mehedinți nu numai gustul literar, mărginit de altfel prin ideologia sămănătoristă, ci și dragostea pentru fenomenul literar în sine; n-a știut aduna, selecta, organiza; și de n-a știut critica, fiindcă nu era critic, n-a știut ține nici pasul vremii; eroarea e, de altfel, mai generală: o revistă adevărată nu e o juxtapunere de material eterogen, ci o masă omogenă organizată prin prestigiul și competența unui singur animator” (*Istoria literaturii române*, II, p. 43).

Poporanismul suferă același tratament, ca și sămănătorismul; în *Istoria civilizației române*, unde i se recunosc de altfel, în diferite rânduri, merite de ordin social, căci sprijinit de anumite idei pașoptiste a dus la expropriere și la vot universal (vol. II, p. 166, 169, 171), el este repudiat categoric pe planul artei literare, sub acuzația aceleiași confuzii axiologice: „Idealul artistic al poporanismului prezintă caracterul celui mai pur reacționarism; el descinde direct din sămănătorism cu circumstanța agravantă a unei închipuite obligațiuni morale a scriitorului față de țărănime. A lega literatura unei țări, în plină revoluție burgheză, de clasa cea mai înapoiată sub raportul civilizației, înseamnă a lucra împotriva sensului dezvoltării noastre istorice: definiția oricărei reacțiuni. Nu e vorba de dreptul la expresie estetică a sufletului rural; el e legitim și câțiva din cei mai de seamă scriitori români sunt rurali. E vorba numai de ideologia produsă în jurul unei astfel de literaturi, în care se fixează un ideal artistic de caracter reacționar. Societatea română se desprinde din faza agrară, și, după ce s-a organizat economic, burghezia începe să se organizeze și sufletește”

(*ibid.*, p. 173 – 174); și tot ca în cazul sămănătorismului, recunoscând talentul unor scriitori poporaniști, Lovinescu observă că a întoarce spatele orașului spre a privi numai la sat înseamnă a proceda reacționar, progresismul social al poporanismului contrastând deci cu reacționarismul său literar. Cât privește pe G. Ibrăileanu, acesta e învinuit de faptul de a fi strămutat problema „specificului național” din planul etnicului în cel al esteticului; or, îi replică Lovinescu, la baza artei stă talentul, care e strict personal, aprioric și creator, nu provine nici din limbă, nici din realități naționale, ci se mărginește a le organiza conform normelor sale individuale; de asemenea, Ibrăileanu e acuzat de a fi respins poezia nouă pe temeiul că lipsa elementului specific ar dovedi lipsa talentului (*Istoria literaturii române*, II, p. 77 – 79), dar să nu uităm că însuși Lovinescu luase la început atitudine împotriva simbolismului, socotindu-l apatrid. Oțioasei probleme a „specificului național”, față de care se va arăta, de-a lungul carierei sale critice, tot mai rezervat (cu prilejul apariției volumului omagial de la *Vremea* – 1942 – ține să reproducă rândurile din ultimul număr al *Sburătorului* – 1927, de excludere a etnicului din principiile de valorificare artistică și de limitare a lui ca material sufletesc ireductibil, în vreme ce stilul național, mereu evoluabil, se realizează pe făgaș estetic), îi răspunde cu întrebarea: care sunt elementele specificului în satira lui Caragiale și a lui Brăescu, în poezia lui Anghel, a lui Cerna, a lui Arghezi, în proza Hortensiei Papadat-Bengescu? – chiar unele din poeziile cele mai bune ale lui Eminescu sau Coșbuc scapă unei atari poziții analitice. Anacronic e apoi calificat poporanismul și în afirmația valorificării literaturii române prin contactul ei cu poezia populară; postulatul epocii moderne, răspunde Lovinescu, este disociația literaturii culte de literatura populară (*Istoria literaturii române*, I, p. 119), situându-se astfel pe linia propusă de Blaga în distincția dintre cultura majoră și cultura minoră. Totuși, adversitatea față de poporanism nu l-a împiedicat pe autorul *Istoriei literaturii române contemporane*

(1937) să sublinieze calitățile deosebite ale revistei *Viața românească*: „Publicația ieșeană, zice el, a știut să se organizeze și să devină cea mai bună revistă a acestui pătrar de veac, menținându-se în seria marilor noastre reviste culturale: *Dacia literară*, *Propășirea*, *România literară*, *Convorbiri literare*, toate moldovenești. Dacă poporanismul doctrinar nu s-a tradus prin apariția unei literaturi poporaniste apreciabile, ceea ce arată lipsa de valoare creatoare a teoriilor, revista ieșeană a contribuit la dezvoltarea literaturii române și prin înmănuncherea multor forțe literare și prin relevarea câtorva talente noi” (*op. cit.*, p. 27).

Mutându-ne acum spre domeniile criticii estetice și moderniste, vom remarca modul în care E. Lovinescu a luat poziție față de teoreticienii apropiați principal de propriile lui vederi în materie de artă. Apreciind așadar favorabil activitatea lui M. Dragomirescu, pe linia estetică inițiată de Maiorescu, autorul *Istoriei literaturii române contemporane* îi reproșează însă acestuia absolutizarea teoretică, disocierea totală între personalitatea artistică și cea umană, transpunerea „capodoperelor” într-o zonă de dincolo de timp, spațiu și cauzalitate: operele de artă, arată Lovinescu, asemenea oricăror creațiuni omenești, sunt expresia estetică a unor civilizații istoric determinate ce nu pot fi ignorate ca atare, în studiul fenomenului artistic concret, împlinit întotdeauna sub semnul unui stil; împotrivindu-se abuzului de istorism și sociologism, M. Dragomirescu cade în abuz de estetism (*op. cit.*, vol. II, p. 161–162, 165). Nu există deci nici „artă în sine”, nici o „știință a literaturii”, ci doar concepții de artă și moduri de sensibilitate; din punct de vedere estetic, generațiile se succed, dar nu se aseamănă; a aparține unei noi generații înseamnă a lua parte activ la elaborarea sensibilității epocii și la fixarea stilului epocii respective, deci a fi contemporan cu ea; or, probează Lovinescu, prin metoda citatelor descalificante, M. Dragomirescu, lipsit de receptivitate estetică, în afara sensibilității vremii, nu se constituie ca o personalitate critică reală, fecundă (*ibid.*, p. 180–183). Lipsa de receptivitate estetică i se

impută și lui O. Densusianu, promotorul simbolismului teoretic (simbolism fals înțeles de acesta, zice Lovinescu, deoarece e redus la unanimismul lui Verhaeren, la energetism – *Istoria literaturii române*, I, p. 131), fără practicitate, căci directorul *Vieții noi* n-a admis nici pe Minulescu, nici pe N. Davidescu, nici pe Bacovia, nici pe Adrian Maniu (*Istoria literaturii române*, II, p. 247 – 249). Totuși, prin urbanismul, sincronismul și spiritul ei novator antisămănătorist, activitatea lui Densusianu la *Viața nouă* apare criticului pozitivă. Cât despre estetismul (disociativ antisincronist) al lui F. Aderca, Lovinescu reia împotriva sa argumentele de care uzase în cazul absolutizării estetice dragomiresciene (*ibid.*, p. 266).

Refuzând, încă de la debuturile sale critice, sămănătorismul doctrinar și evoluând extrem de lent spre modernismul reprezentat mai întâi de simbolști, a stat scris în destinul lui E. Lovinescu să devină, la maturitate, adică la data apariției *Sburătorului* (1919), criticul modernismului românesc – aceasta, sub condiția cultului său maiorescian de respect al adevărului și de disociere a valorii estetice, la nivelul diferențiat al generației sale literare. Scoasă de un grup de scriitori formați și notorii, revista era în fond eclectică (după cum recunoaște criticul în *Memorii*, II, p. 264 – „Arta nu stă nici în opinia țaranului, nici în nevroza estetului; arta e mai largă și mai multiformă”, citim în nr. din 11 oct. 1919), dar își propunea, în program, să încurajeze noile talente (chemarea către tineri se repeta, apăsător, la al treilea număr al *Sburătorului*, în articolul *Cei ce vin*). Când în 1922 revista își încetează apariția, criticul enumeră cu satisfacție, printre „cei ce au venit”, pe Ion Barbu, Camil Petrescu, Camil Baltazar, Vladimir Streinu, M. Celarianu, Ilarie Voronca. Prin „prospecțiunea în terenurile în care se bănuie prezența aurului literar” (*Memorii*, II, p. 258), E. Lovinescu și-a propus să creeze concret programul mișcării *Sburătorului* (revista și cenaclul), ce a constatat în impunerea critică a poeziei moderniste și a romanului urban, de analiză. Iar când reapare, în 1926, *Sburătorul* e

publicația doctrinară a modernismului, prin criticii E. Lovinescu, T. Vianu, G. Călinescu, F. Aderca, Pompiliu Constantinescu, Vladimir Streinu, Anton Holban, prin poezia unui Ion Barbu sau prin proza Hortensiei Papadat-Bengescu (așa cum notează cu mulțumire retrospectivă directorul ei, în 1942 – în volumul omagial de la *Vremea*), iar după definitivarea ei dispariție, cenaclul ce-i purta numele avea să continue, de-a lungul anilor, această importantă operă.

Lupta literară de o viață a lui E. Lovinescu a fost purtată, așa cum însuși criticul relatează în *Istoria literaturii române contemporane* din 1937, pe baza gustului artistic, a ideii *sincronismului*, adică a adaptării la cultura europeană modernă, și pe ideea generală a disocierii esteticului de celelalte valori (prefața la această lucrare menționează idealurile noii generații critice, care „a izolat fenomenul estetic de toate defunctele preocupări ale sămănătorismului și ale poporanismului”). Dacă modernismul a triumfat, și gustul criticului menit să descopere talente noi și să ducă la organizarea analitică a câștigurilor beletristice (Lovinescu acordă, în *Istoria literaturii române*, din 1937, mai mare importanță întru propagarea modernismului faptic revistei *Contimporanul* a lui Ion Vinea, decât *Sburătorului*) a contribuit din plin la aceasta, în schimb ideea disocierii esteticului, preluată de la Maiorescu, a suferit un declin, prin subminarea întreprinsă de tradiționalismul agresiv, împotriva căruia lupta a continuat fără întrerupere. Monografia închinată lui T. Maiorescu, în 1940, se încheie cu semnificativele cuvinte: „Soarta lui Maiorescu a fost să rămână actual și astăzi, adică după trei sferturi de veac și, din nefericire, încă pentru multă vreme. În materie de cultură evoluțiile nu sunt nici perpetui, nici liniare; când crezi că ai pus mâna pe țărnamă, un val te smulge departe în larg: pânza țesută ziua se desface noaptea; apele se ascund sub nisip și ciulinul crește pe marmura cetății ruinate; în adăpostul limpezit odinioară îți umple ochii cerneala norilor învolburăți. Optimismul nostru trebuie să fie însă la fel cu

cel al lui Maiorescu: *birui-va gândul*, cum spunea înțelepciunea cronicarului și inscripția criticului deasupra ușii bibliotecii. Altfel, la ce am mai trăi?

La răspântiile culturii române veghează ca și odinioară degetul lui de lumină: pe aici e drumul. Autoritatea i s-a menținut și astăzi pentru că pleacă din înseși izvoarele spirituale fără moarte ale logicei, bunului simț, bunului gust, și s-a realizat într-o formă pură, fără vârstă; în volumul omagial de la *Vremea*, din 1942, criticul accentuează sensul *Sburătorului*: „Ca și revista de la care a pornit, activitatea cercului s-a desfășurat și se desfășoară și azi într-un singur plan, al esteticului, pentru a-l deosebi de tendințele etice și sociale azi dominante“ (p. 58); iar volumul *T. Maiorescu și posteritatea lui critică* (1943) se încheie pe următorul avertisment adresat celei de „a treia generație post-maioresciană“ (formată din G. Călinescu, Șerban Cioculescu, Pompiliu Constantinescu, Perpessicius, Vladimir Streinu și Tudor Vianu): „Întreaga critică actuală este, după cum am spus, estetică, adică maioresciană. Nu ajunge însă de «a fi»; îi mai trebuie să aibă și conștiința poziției sale culturale și a obligației ce i-o impune, într-un moment istoric atât de neprielnic... Față de rezerva și chiar de acțiunea violentă a publicisticii de ieri sau față de o literatură abătută de la linia normală a evoluției artistice, criticilor noștri le incumbă datoria unei atitudini militante, bărbătești“.

EVOLUȚIA ȘI VALOAREA CRITICII LOVINESCIENE

E. Lovinescu și-a delimitat singur și cu mare precizie sensul evolutiv al criticii sale, în primele două volume de *Memorii*. Epoca *Pașilor pe nisip* este caracterizată de critic prin scepticismul ostentativ („relativism estetic naiv“), diletantism iritant, fond instabil prevăzut cu o formă dialogică imaginară, ce tindea la redarea cordialității familiare a stilului faguetian. Din perspectiva timpului, Lovinescu regretă mai cu seamă ostentația sceptică, inoportună atitudinii polemice, minând autoritatea unui condei ce lupta cu puternica doctrină sămănătoristă („Care e direcția generală a literaturii unui popor s-ar putea poate spune în câteva cuvinte largi, dar care sunt abaterile, popasurile și țința finală la care va ajunge, nu se poate preciza niciodată“ – citim la p. 1 a vol. I din *Pași pe nisip*). Urmează apoi o perioadă estetică, fără preocupări polemice, de critică literaturizată sub forma dialogului cu interlocutori reali ce discută nepăsători și în stil înflorit, de convenționalitate edulcorată (cum o caracterizează tot Lovinescu): perioada colaborării la *Convorbiri critice*. Abia faza a treia, de colaborare la *Flacăra*, cu seria „revizuirilor“ (din *Critice*, III și IV) e recunoscută de autorul *Memoriilor* drept mod de adevărată critică dezbărată atât de ostentația scepticismului cât și de literaturizare. Bineînțeles, relativismul estetic s-a păstrat; îl consemnează limpede un text „impresionist“ din 1914: „Critica e un periplu în jurul operelor de artă; oglindind frumusețile drumului, mărimdu-le prin acțiunea colaborației noastre“. Fiind artă, spune acum Lovinescu, al cărui estetism pe măsură ce se încheagă devine tot mai generos în conștiința sa proprie, critica e când receptivă, când agresivă, când glacială, când voluptoasă,

„val de mare ce se frânge de stâncă sau se revarsă potolit pe nisipul țărmlui. Neavând siguranța adevărului, se învârtete lenevos în jurul lui“ (*Critice*, VIII). Asupra „revizuirilor“, obiect de atac pentru adversarii ce le calificau de instabilitate „impresionistă“, Lovinescu s-a exprimat nu o dată, arătând caracterul lor organic, sincronist. E adevărat însă că tocmai în marginile evoluției sensibilității criticului ce se adapta cu voință „spiritului vremii“, sigur fiind de mersul fatal progresiv al fenomenului literar, aceste „revizui“ nu rămân simple reconsiderări de valori istorice prin prisma prezentului, ci implică și o modificare uneori, nu numai pe făgașul formal al expresivității critice (cum pretinde el, cu privire la modificările din edițiile diferite din *Critice*, într-o replică dată lui G. Ibrăileanu, zicând că „deși aproape n-a rămas propoziție intactă de la o ediție la alta, sensul articolelor s-a menținut scrupulos identic“ – *Critice*, VII, p. 7), ci și reale transformări sensibile în actual. În *Memorii*, II (p. 17), situându-se în contrast cu Maiorescu, Lovinescu încearcă să reducă problema la considerații pur stilistice, justificându-se prin conștiința și strădania realizării artistice a scrisului său. Dar sunt texte ce mută discuția în planul adânc, al „fondului“; unui text de bază, programatic, din 1915: „A venit prin urmare vremea unei revizui a valorilor literare, nu din imboldul unei impietăți, ci din conștiința nevoii biologice și sociale ce ne impune o sincronizare a manifestărilor noastre sufletești și deci, între altele, și o conștiință actuală și strict critică“ – reprodus în *Critice*, VI, p. 6 – text care era precedat de discuția asupra schimbării vederilor critice comune, didactice, depășite istoric, despre clasici ca Alecsandri, Andrei Mureșanu, Odobescu, Eminescu, Caragiale, Coșbuc, Vlahuță, îi răspunde un alt text din *Memorii*, I, p. 290: „Revizuirile mele își propun tocmai de a îndeplini operația simțului critic în cercetarea din nou a valorilor primite fără control la o vârstă lipsită de orice inhibiție; defectul lor principal stă în faptul de a nu fi fost întreprinse metodic cu un instrument

de investigație mai precis asupra a cât mai multor valori“ – această întreprindere cuprinzând doar pe Caragiale, Maiorescu, Ion Al. Brătescu-Voinești, C. Dobrogeanu-Gherea, Al. Vlahuță, Al. Macedonski, Duiliu Zamfirescu. Căci în *Critice*, VII (p. 6), găsim aceste rânduri concludente (date 1928): „Într-o concepție critică dominată de principiul mutației valorilor estetice, variația de judecată este cerută de însăși variația sensibilității estetice a epocii; aprioric, contradicția este, deci, nu numai admisă ci și fatală“. Ceea ce se desprinde din această juxtapunere și contrapunere cu texte este semnificația complexă și organică (în pofida „contradicției“ mărturisite) a „revizuirilor“ lovinesciene: revizui stilistice, revizui din unghiul perspectivei istorice față de clasici și revizui impuse de evoluția sensibilă a criticului însuși, într-o epocă vastă în care s-a născut și proliferat modernismul (și simbolismul) românesc, ultima dintre ele implicând și contradicții inerente și un act de voință, pe măsura principiilor dezvoltate în sistemul estetic-social al imitației, diferențierii și sincronismului. Direcția este determinată de nevoia certitudinii și duce de la scepticismul diletantic al debuturilor la dogmatismul estetic al genurilor literare (manifestat ca atare, cu amplitudine, în *Istoria literaturii române contemporane* – ambele versiuni), nu însă prin excluderea relativismului permanent prezent și cristalizat suprem în teoria mutației. Organicitatea acestei evoluții, ca nevoie de certitudine și ca linearitate moral-estetică, o aflăm consemnată în alte două texte, foarte explicite; întâiul, datat 1923, în *Critice*, VIII: „Evoluția s-a înscris tot mai mult în sensul căutării pasionate a certitudinii. Practic, ca o reducere la o unitate, impresionismul trebuia să ajungă la procedeul «figurinelor», în care se poate prețui o sfortare spre sinteză“ – întreprindere ce cuprinde, între alții, pe T. Maiorescu, C. Hogaș, Ovid Densusianu, Luca Ion față cu Ion Luca Caragiale, I.C. Vissarion, Bacovia, Elena Farago și, ca pură performanță de spirit creator polemic, pe Alexe Procopovici sau „Omul care n-a scris nimic“, iar al doilea, din

Memorii, III, asemenea unei tragice profesiuni de credință, purtând amprenta duhului sincron: „Energia am scos-o din mine, dar imboldul și mai ales directiva am scos-o din T. Maiorescu, omul pe care l-am admirat de la primul contact cu slova sa, de o luciditate în disocierea esteticului, de o eleganță morală, de o stăpânire de sine și de o fervoare în expresia dezlegată de reziduurile pasionale, pe care le-am resorbit în mine pentru a le afirma, nu prin simulare de gesturi, ci printr-o manifestare personală potrivită condițiilor noi de viață artistică“ (p. 220–221). Reluând în *Memorii*, II, firul expozitiv și analitic al evoluției sale critice, E. Lovinescu numește drept a treia fază, perioada post-belică inițiată prin apariția *Sburătorului* și realizată în volumele *Istoriei literaturii române contemporane*, opunând-o celei literaturizate, anatole franciene, rezolvată personal în scenete divagante, stilistic delicvescente – cum însuși declară – perioadă definită ca întoarcere a spiritului critic spre fermitate și dogmatism formal. De fapt, aceasta e faza a patra, căci „revizuirile“ din vremea colaborării la *Flacăra* constituiau, chiar în formularea lui Lovinescu din *Memorii*, I, intrarea în „făgașul adevăratei critici“, prin părăsirea improvizațiilor „artistice“ și impunerea disocierilor cerute de perspectiva istorică, spre a crea o mai justă, o mai exactă, mai sincronică scară a valorilor. Diferența dintre perioada „revizuirilor“ istoric-perspectivice, de dinainte de război și cea a organizării contemporan-perspectivice a *Istoriei literaturii*, de după război, constă în impresionismul dogmatic al uneia și simbolismul dogmatic al celeilalte. Impresionist dogmatică era una, fiindcă relativismul estetic, ce înlocuia atât scepticismul ostentativ al *Pașilor pe nisip* cât și indiferența estetă a „literaturii“ critice, de „confecțiune“ – cum spunea Lovinescu (*Memorii*, II) servea ideea noii table de valori, și simbolist dogmatică era cealaltă, fiindcă asimilării simbolismului de către critic și luării de conștiință a propriului său simbolism structural, așa cum am arătat, îi corespunde acum, după cum vom vedea, simbolizarea expresiei critice lovinesciene

și desfășurarea ei pe planul îndeajuns de riguros al genurilor literare, susținut de modernismul doctrinar. Legătura dintre faza a treia și a patra, legătură ce confirmă organicitatea gândirii critice a lui Lovinescu, se poate stabili, tocmai în sensul modernismului întrevăzut în una și manifestat în cea de-a doua, prin luări de poziție atât de distanțate, precum aceea față de poezia populară (din 1915, în *Critice*, VI) și cea față de ermetism, din *Istoria literaturii*, I. Pentru Lovinescu, interesul purtat de preromantici și romantici folclorului, interes lărgit prin nașterea științei folclorice în secolul al 19-lea, reprezintă un fenomen de simultaneitate cu trezirea conștiinței naționale și închegarea principiului naționalităților în cadrul civilizației moderne: el respinge deci explicația inversă a unui Delavrancea, care socotea redeșteptarea conștiinței naționale drept un efect al culegerii poeziilor populare, această concepție ducând la fetișizarea folclorului – adică, în cazul literaturii române, la supravalorificarea lui în raport cu poezia cultă, la oficializarea lui, o dată cu sămănătorismul și poporanismul, ceea ce zăgăzuia lirismul nostru modern, chiar în începuturile sale. Studiul închinat poeziei populare îl apropie iarăși pe Lovinescu, într-un pasaj, de ideile ce profesa în această privință Duiliu Zamfirescu, plecând de la robustețea latină, nelirică a sufletului românesc (curios de observat că, mai târziu, deși afirmă a nu crede în creațiunea colectivă, criticul, care nu cedase încă simbolismului, declară, din necesități polemice ce-l opuneau lui B. Fundoianu și N. Davidescu, în *Poezia nouă – Critice*, IX, că „originalitatea artistică a unui popor nu se poate găsi în stare pură decât în producțiile populare“, și da ca pildă de continuitate a spiritului popular în literatura cultă pe Creangă și Coșbuc). Respingând prin urmare, în spirit modernist,* folclorul, autorul *Istoriei literaturii române contemporane* (I, p. 168–169) încearcă, firească, să justifice ermetismul noii poezii: „Poezia modernă a ajuns, astfel, uneori, un fel de problemă algebrică ale cărei valori sunt însemnate prin cifre simbolice; pentru a fi percepută și mai ales

gustată, pe lângă o anumită receptivitate emoțională, mai trebuie și o inițiere în expresia algebrică a senzațiilor: de am înțeles *Miorița* sau *Peneș Curcanul*, nu urmează să înțelegem, de la sine, fără nici o pregătire, pe unii poeți contemporani“.

Practic, evoluția criticii lovinesciene poate fi demonstrată în trei compartimente: metoda în sine, adaptarea sincronică la evoluția însăși a sensibilității contemporane și la devenirea autorilor în limitele propriei lor opere, și revizuirea clasificărilor din punctul de vedere al istoriei literare. Astfel, să urmărim, de exemplu, tratarea scrierilor lui I.A. Bassarabescu în diferite ipostaze. Un text din 1907 (reprodus în *Critice*, II), deci din faza literaturizantă, prezintă pe autor într-un fel de mică nuvelă, în stilul lui Bassarabescu însuși, în atmosfera materială a prozei sale, conversând cu duhul artei lui și deopotrivă cu personajele nuvelor și schițelor sale: critica se confundă cu „arta“, și chiar atunci când încearcă să se desprindă, să judece, să valorifice, să caracterizeze, o face sub forma unui alt personaj care dialoghează cu scriitorul: „- Ești, în adevăr, îi zise el, un scriitor din rasa celor ce cunosc economia verbală și oferă cititorului voluptatea rară a stilului articulat; întrebuințezi aproape exclusiv substantive...“ etc.; sau: „Pentru ce-ți bați joc de ființa timidă a lui Nestor Perseanu? (*Perseanu*). E doar din familia Microbului, zăgărit cu sentimentalism de I.Al. Brătescu-Voinești“; sau: „Și Caragiale își bate joc de eroii săi, dar râsul dumitale se deosebește fundamental de râsul lui: el râde de Rică Venturiano, de Farfuridi, de Cațavencu; lumea lui își merită în adevăr ridicolul“. În 1928, în *Istoria literaturii* (IV), critica a devenit analitică, dar menținând ideile din noveleta veche: se dau mai întâi citate din schițele lui I.A. Bassarabescu, spre a-i pune în evidență puterea de atmosferizare materială – stilul e identificat cu mijloace obiective („Într-o literatură senzațională, lirică, plină de culoare, ce trăiește mai mult prin adjectiv cum e literatura sămănătoristă, și, în genere, o bună parte a literaturii române, impresionează stilul nud, fără calificative, antiseptic al scriitorului“), iar

diferențierea de fond semnalată tot obiectiv, lapidar („Ceva din mediul d-lui Brătescu-Voinești și ceva din atitudinea lui Caragiale, iată formula d-lui Bassarabescu, determinată prin «genus proximum», într-o compoziție proprie, tonică“), urmând ca după descrierea critică a câtorva bucăți semnificative să avem judecata de valoare pură: „I-au lipsit acestui scriitor marele suflu epic, fantezia, puterea de invenție pentru a ne da o largă frescă a vieții de familie orășenești“. În *Istoria literaturii române contemporane* din 1937, metoda a devenit sintetică, fără citate, caracterizarea de ansamblu păstrând însă ideile și formulările anterioare, concentrate, epurate și modulate în sensul precizunii valorificării.

Spre a completa demonstrația, să luăm și fazele prezentării operei bacoviene, deși „faze“ e poate impropriu spus, căci toate textele țin de epoca *Sburătorului*, adică a modernismului, a simbolismului integrat. Viziunea lui Lovinescu asupra poeziei bacoviene rămâne deci în esență neschimbată, de la un text la altul: în *Critice*, IX, se reia, prin citat extensiv, caracterizarea din *Critice*, VII, amplificată cu noi observații – întregul iarăși reluat fiind în *Istoria literaturii* (III), pretutindeni cu remarci judicioase, cu toate că îi scapă criticului – înșelat de muzicalitatea, recunoscută totuși ca exterioară, a lui Minulescu, sau de cea pe o singură coardă, a Elenei Farago, ori de muzicalitatea intrinsecă a lirismului baltazarian – complexa muzică interioară, și formal structurală, a versurilor din *Plumb* (doar în *Istoria literaturii*, III, se adaugă un paragraf asupra „apreciabilei“ influențe a poetului, consemnată la Camil Baltazar, Demostene Botez și alții, dar relevată de fapt, mai înainte, și în tratarea izolată a autorilor respectivi). Textul ultim, din *Istoria literaturii române contemporane* (1937), se păstrează la rândul său în limitele vechi, bineînțeles cu profiturile sintetizării expresive și de caracterizare, criticul făcând lui Bacovia încă din cealaltă *Istorie* (1926–1928) dreptatea de a exclude pasajul ce, în *Poezia nouă*, la capitolul dedicat lui Camil Baltazar, îl pune în inferioritate față de acesta:

„poet, în care vedem cea mai pură expresie a simbolismului nostru de esență muzicală și de expresie sugestivă, cu un fond uneori de o simplitate și profunzime bacoviană (însă în toate textele amintite, în afara acestuia, se neagă profunzimea autorului *Scânteilor galbene*), dar cu o formă mai muzicală, cu o expresie figurată mult mai bogată și mai originală, cu o rezonanță personală și cu o putere de înnoire organică“. Nu lipsită de interes arătându-se, în aceeași problemă, „figurina“ din *Sburătorul* (1922), refăcută în *Critice*, V (1929), sintetică și ea, unde în „forma definitivă“ sunt de notat modificări stilistice, dintre care luăm la întâmplare schimbarea „neoașismelor“ de tipul lui „statornicit“ în neologismul latin „stabilizat“ (în *Memorii*, II, Lovinescu își analizează astfel evoluția stilistică: „Faza de dinainte de război se caracterizează prin tendința spre purism, nu atât sub forma arhaizării și a slavizării limbii, cât prin ocolirea sistematică a neologismului până la înlocuirea lui prin perifrază“ și „De îndată după război, reacțiunea împotriva acestei concepții se dezlănțuie tot brusc, cu violența sclavului eliberat ce-și izbește cu ostentație lanțurile; departe de a fi ocolit prin perifraze edulcorate și diluări stagnante, neologismul e căutat pentru a fi restaurat în drepturile lui“ – va reveni însă, stilistic, mai târziu, cultivând într-o nouă sinteză deopotrivă cuvintele „neoașe“ cu neologismele, spre o mai pregnantă, mai sugestivă reliefare a frazei, căci, de pildă, dacă în „figurina“ din 1921, în *Critice*, V, vorbind despre atitudinea lui Luca Ion Caragiale față de literatura părintelui său ilustru, scria: „Fără a-i fi ostil, n-o privea cu *indulgență* și nici nu voia s-o continue“ – s.n. – în *Memorii*, III, avem: „Fără a-i fi *potrivnic*, n-o privea cu *îngăduință* și mai ales nu dorea s-o continue“ – s.n. – pendularea aceasta stilistică în sens contrariu vădind încă o dată nu numai grija personală a artistului, ci și adaptarea la spiritul vremii, adică de fapt puterea de influență a tradiționalismului asupra criticului modernist), sau rearticularea, de asemenea cu modificări lingvistice, spre fluentă, a frazei: vechiul text „Bacovia a adus,

totuși, o notă originală. N-a creat, desigur, poezia de atmosferă; întrebuițând-o, cu înlăturarea oricărui alt artificiu poetic, s-a confundat însă cu ea“, devine „D. Bacovia a adus, totuși, o notă originală, care, de n-a creat poezia de atmosferă a întrebuițat-o, cu excluderea oricărui alt element poetic până a se confunda cu ea“.

Nu mai puțin semnificativă se dovedește comparația între fazele de percepere și redare a personalității lui Maiorescu de către urmașul său. Critic, dar cu echitate măsurat prin comparație cu meritele rivalului său Gherea, încă din vremea *Pașilor pe nisip*, Maiorescu apare în perioada „revizuirilor“ de la *Flacăra*, ca o mare și respectabilă figură culturală, judecată prin premisele teoriei imitației și sincronismului, de mai apoi, din *Istoria civilizației române moderne*, unde Lovinescu va ataca susținut poziția junimistă în problema formei fără fond. „O formă fără fond, zice el, reprezintă nu numai o simulare, ci și o stimulare“ (text „definitivat“, în *Critice*, VI). Figurina din 1919 consemnând, în cea mai mare parte a ei, cu nedezmățat respect, regretul față de lipsa de înțelegere istorică a lui Maiorescu în epoca războiului, trasează, într-un sintetic preambul, personalitatea sa morală, văzută prin prisma viitoare introspecții lovinesciene în propria sa alcătuire spirituală: „Nu există om superior fără această viziune pesimistă; nu există însă om mare și folositor, care să nu se reculeagă la timp din amețeala vidului, pentru a-și afirma voința de a fi și de a dura în fața neantului și caducității universale“ – sau „fără a întrupa teoretic și practic triumful principiului moral, singura axă ce-l împiedică de a se prăbuși în neant și tină“, – cuvinte încoronate, chiar din primul aliniat al „figurinei“, cu aprecierea: „incomparabilului talent (al patronului *Junimei*, n.n.) de a săpa în marmura cuvintelor ca un statuar antic“ (text „definitivat“, în *Critice*, V, de unde a dispărut termenul de „epicureism intelectual“, din prima versiune, deși, în monografia finală, va reveni: „A realizat cea mai nobilă icoană de epicureism intelectual“ – T. Maiorescu, II, p. 381). După

metodicul refuz din *Istoria civilizației române*, critica lovinesciană, în lupta sa cu tradiționalismul, va accentua tot mai mult, până la dramatic și tragic, importanța și caracterul salutar al ideilor lui Maiorescu în materie de artă, prin disocierea esteticului de celelalte valori și, de-a lungul *Memoriilor*, va căuta mereu reazem în identificarea proclamată sau implicită, cu înaintașul său, spre a deschide drumul operei finale: seria impozantă a monografiilor închinată întemeietorului *Junimii*.

Un alt aspect al evoluției criticii lovinesciene, vădind aceeași devenire organică, poate fi relevat prin cercetarea revizuirilor operate în clasificarea scriitorilor și curentelor din cuprinsul literaturii contemporane; evoluție în sânul perioadei moderniste, adică de după apariția *Sburătorului*. Desigur, evoluția a fost cerută de mersul istoric al noii noastre literaturi, și este un merit deosebit al criticului faptul de a fi izbutit să țină pas cu această curgere vie, supusă uneori celor mai capricioase și paradoxale transformări (Adrian Maniu, de exemplu, promotor al extremismului poetic, a devenit exponent al tradiționalismului) și de a fi pus ordine perspectivă într-un material îndeajuns de haotic, de instabil, fixat până în cele din urmă de compartimentările *Istoriei literaturii române contemporane* din 1937. O probă majoră, a neobișnuitei puteri de adaptare critică a lui Lovinescu. Nu s-ar afla exemplu mai grăitor de adâncimea procesului de receptare și orientare critică, în acest sens, ca fazele înregistrării lirismului arghezian. De la capitolul închinat poetului Arghezi în seria „falșilor simbolști”, din *Critice*, IX, unde pornind de la texte încă neadunate de autorul lor în volum, poezia sa e opusă simbolismului arghezian pur declarativ de la începuturi, analizată, pe baza *Agatelor negre* și *Litaniilor*, în corelație cu neoromantismul *Florilor râului* și recunoscută prin bucăți citate integral, cu titlu reprezentativ, precum *Inscripție pe un portret* sau *Toamna* (deși, acum, explicând totuși obscuritățile aparente ale primei preferă pe a doua: ceea ce ține de treapta încă nedeșăvârșită, cu toate că târzie, a asimilării acestui nou lirism

românesc); de la mai cuprinzătoarele considerații din *Istoria literaturii*, III (apăruseră *Cuvintele potrivite*), unde influența lui Baudelaire continuă a fi scoasă în lumină, acum însă alături de cea a lui Eminescu, unde criticul tratează problematica *Psalmilor* și denunță falsul misticism arghezian, și unde, continuând de asemenea, ca și în *Critice*, IX, să evidențieze dura expresivitate a poetului, îi constată legăturile cu pământul, cu tradiția, dar o clasează în seria modernismului, la situarea lui Tudor Arghezi, pe baza acelorași elemente critice, reluate, decantate stilistic, sintetice, maturate analitic și completate cu înalta prețuire a *Florilor de mucigai*, recent apărute (ce „reprezintă nota cea mai pregnantă și adecvată a personalității scriitorului”), într-un capitol individual și nu într-o serie, intitulat *Sinteza poeziei moderniste și tradiționale*.

Întîia încercare de a sistematiza critic tendințele literaturii române contemporane o face Lovinescu în domeniul lirismului, în studiul unitar din al IX-lea volum de *Critice: Poezia nouă*, adică poezia de la simbolism încoace, ca modalități novatoare față de zestrea trecutului (bogată, așa cum arată în prefață, polemizând cu B. Fundoianu și N. Davidescu). Printre simbolști sunt trecuți: I. Minulescu, Elena Farago, Bacovia și Camil Baltazar; „falși simbolști” sunt T. Arghezi, N. Davidescu, Adrian Maniu, F. Aderca; la Adrian Maniu, criticul notează înclinația spre tradiție – textul fiind reluat identic în *Istoria literaturii*, III, unde însă scriitorul e trecut la „moderniști”, împreună cu Arghezi, N. Davidescu și Aderca, urmând ca în *Istoria literaturii române* din 1937 să-l grupeze definitiv cu tradiționaliștii; pe F. Aderca îl desparte de simbolști, ca și pe N. Davidescu, din considerentul că deși stegar al simbolismului, poezia sa e mai mult intelectuală, însă recunoscând că el se îndreaptă, „din ce în ce mai mult spre simbolismul de esență pur muzicală”, iar dacă în *Istoria literaturii*, III, unde rândurile de mai sus se schimbă în „poezia d-lui Aderca devine chiar simbolism pur”, îl grupează tot printre „moderniști” – în *Istoria literaturii române contemporane*

– 1937, îl trece la simbolisti, alături de Minulescu, Bacovia, Elena Farago, Camil Baltazar etc., poezia sa fiind caracterizată „muzicală, desigur, nu de orchestră, ci de flaut, cu o figurație cele mai adesea de calitate abstractă; este deci o poezie lipsită de plasticitate, fluidă, solubilă, în care ideea se exprimă șerpuitor, cu ușurință dialectică, mai presus de toate, grațios căci grația reprezintă calitatea dominantă a acestui om de baricade” – toate, „procedee ale simbolismului” zice Lovinescu; Blaga, Philippide, Demostene Botez sunt clasificați, în *Poezia nouă*, ca „imagiști” („moderniști”, în *Istoria literaturii*, III, pe când în cea din 1937, criticul îi desparte: Blaga la „tradiționaliști”, Philippide la poezia „de concepție”, iar Demostene Botez la poezia „erotică și elegiacă”); și Camil Petrescu suferă avataruri, evoluând de la poezia „de notație”, aici, la cea „modernistă” și în cele din urmă la poezia „descriptivă, realistă, socială”; Ion Pillat rămâne în schimb, în toate trei fazele de clasificare, „tradiționalist”; din lipsa de perspectivă, Ion Barbu și George Gregorian, ultimii tratați în *Poezia nouă*, intră la vagul grupaj „alte aspecte”; ca Barbu să treacă apoi la „moderniști” și în fine la „ermetici”, și Gregorian la „poetii neliniștii metafizice și religioase”, apoi la poezia „de concepție”.

Altă încercare de sinteză istorică în contemporaneitatea literară o întreprinde E. Lovinescu sub forma culegerii și sistematizării perspectivei a vechiului material, disparat, de articole referitoare la scriitorii sămănătoriști, în vol. I din *Critice* (ediția definitivă, 1925), intitulat *Istoria mișcării „Sămănătorului”*. Consecvent concepției sale, criticul a tratat și în sintezele istorice ulterioare pe toți autorii de aici ca sămănătoriști, completându-le însă cu nume ce nu erau cuprinse în acest volum; de pildă, alături de numeroși alții, Liviu Rebreanu (în *Istoria literaturii române contemporane* din 1937, pe când în cealaltă, vol. IV, i se consacră capitolul final, intitulat *Creația obiectivă*, dar de ambele dați calificat, cu mare considerație, drept expresia majoră a sămănătorismului epic).

Ar fi prea de semnificații risipite, deși nu lipsită de interes, într-o amplă cercetare și, desigur, în multe privințe revelatoare, urmărirea tuturor cazurilor de „mutație” serială a scriitorilor studiați de Lovinescu, de la o *Istorie* la cealaltă. Ajunge semnalarea diferențierii criteriilor de clasificare. Așadar, dacă în *Istoria literaturii române contemporane*, III, (din 1927), lirismul românesc e clasat, pe vaste planuri (bineînțelese, cu subdiviziuni diferențiale), în: *Poezia sămănătoristă*, *Poezia neosămănătoristă*, *Poezia tradiționalistă*, *Poezia de „concepție” și de „compoziție”* (unde, ca să luăm la întâmplare, intră și Corneliu Moldovanu, „sămănătoristul” din *Critice*, I, ed. definitivă, chiar și acum tratat de sămănătorist, ori Alice Călugăru, care în *Istoria* din 1937 va trece la *Poezia descriptivă, realistă, socială*), *Poezia de „sentiment”*, *Poezia de „fantezie”*, *Poezia simbolistă*, *Poezia modernistă*; iar vol. IV (din 1928) seriază epica românească în *Sămănătorism* (cu strictețe pe regiuni, în subdiviziunile sale, spre deosebire de vol. III), *Neosămănătorism*, *Poporanism*, *Poezia epică urbană* – ambele volume păstrând urme polemice (cu subtitluri ca „*Sămănătorismul, cimitir al poeziei române*”, sau cu sublinierea aportului la creația literară a revistelor *Viața românească*, *Sburătorul*, *Gândirea*, subdiviziunile fiind determinate de rolul acestor publicații); dacă în genere întreagă *Istoria literaturii române contemporane* din 1926–1929, cu cele cinci volume ale ei, are un caracter de demonstrație doctrinară, căci *Evoluția poeziei lirice* (vol. III) și *Evoluția poeziei epice* (vol. IV) se înșiruie în lanțul care începe cu *Evoluția ideologiei literare* (vol. I) și *Evoluția criticii literare* (vol. II) și se termină cu *Mutația valorilor estetice* (vol. VI), *Istoria literaturii* din 1937, reluând temele, ideile și formulările fixate în clasificări, le concentrează și le obiectivează (fără ca Lovinescu să-și fi părăsit ideologia modernistă, dar vădind-o mai generoasă – generozitatea reiese și din împrejurarea că, descoperit cu entuziasm de patronul *Sburătorului*, scriitorul Ion Iovescu e integrat la sămănătorism ca și autorul *Pădurii spânzuraților* – și

mai subtilă străduință de mulaj critic pe fenomenul literar în devenirea sa istorică), le clarifică și le nuanțează, aducându-le la nivelul sensibilității generale și diversificării fecunde a deceniului de creație artistică ce desparte cele două *Istorii*.

Poți să nu fi de acord cu sistemul de clasificare al lui E. Lovinescu, din această *Istorie a literaturii române contemporane*, căci pe viu scrisă, multe le vedem astăzi, din depărtare, în altă ordonare valorică, datorită însăși evoluției sensibilității estetice, a modului de receptare și gândire, conform chiar teoriei relativismului și sincronismului profesate de autorul *Mutației* (un Mihai Săulescu, poeți ca Matei Caragiale și Al. Philippide, par nedreptățiți acolo, ca să nu mai amintim cazul lui Urmuz, ignorat cu desăvârșire), dar nici G. Călinescu n-a putut să nu țină seama, cu toate eforturile sale de a face altfel, de tabla ei – și să nu neglijăm interesanta *Panoramă a literaturii române contemporane* scrisă pentru francezi de Bazil Munteanu, ce îi e pe deplin tributară. Căci ea nu este sinteza care beneficiază de contribuțiile înaintașilor, ci baza oricărei întreprinderi de viitor, fie prin concordanță, fie prin contradicție și ca atare, un punct culminant al criticii noastre literare. Despre Bacovia, despre Blaga, despre Ion Barbu, despre Hortensia Papadat-Bengescu, despre M. Blecher se pot scrie astăzi și mâine pagini mult mai adânci dar E. Lovinescu le-a intuit și codificat valoarea artistică; n-a existat, în istoria gândului românesc, o mai plenară conștiință critică (în înțelesul amplitudinii și al responsabilității față de mersul istoric și de nou), înrădăcinată în solul nutritiv al patriei, ca cea a lui E. Lovinescu. *Istoria literaturii române contemporane* (1937) se înscrie printre răspântiile spirituale ale națiunii.

Valoarea criticii lovinesciene trebuie însă precizată și prin atitudinea și sensibilitatea sa față de operele trecutului, mai cu seamă din pricină că organizându-se în progresie și întru modernism, programatic și doctrinar în epoca maturității, mentorul *Sburătorului* și autorul *Istoriei literaturii române contemporane* s-a dezinteresat de „clasici” (avea să-i reia

sistematic, din perspectiva unei noi sensibilități G. Călinescu) și a fost chiar acuzat de obtuzitate față de ei. Dar Lovinescu, antitraditionalistul, este cel care scrie, privitor la Hogaș: „Între stilism și abuz de contemporaneitate originalitatea vine și de data aceasta din regiunile inspirației htonice” (în *Critice*, VIII, frază rămasă intactă în contextul epurat stilistic din „figurina” de la 1928 – *Critice*, V, ed. definitivă, – unde acestui scriitor nemodern i se acordă cea mai înaltă calificare: „Șuvoiul ritmului sufletesc se înscrie în pânza – „napa” fusese în *Critice*, VIII, dar, contaminat, criticul a înlocuit neologismul, spre a da prospețime hogașiană imaginii – unei proze ample, cadențate, în care epitetul homeric, întrebuințat cu abilitate, aduce o solemnitate rituală; nimic rar, nimic căutat; nici o inovație lexicală; pasiunea interioară ridică totuși uzualitatea cuvântului, și în înșiruirea sintactică, îi dă o noutate și o gravitate la care au ajuns numai marile talente epice”); traducătorul Odiseei amplifică de altminteri în *Istoria literaturii române*, IV (unde capitolul subdivizionar începe cu rânduri polemice la adresa poporanismului *Vieții românești*), analiza operei lui Hogaș pe linia comparației cu Homer, ridicând-o la semnificația unui text antic împănăt de comentatorul modern cu numeroase interpolări, spre a justifica pătrunderea de cuvinte ca „heteroclit”, sau de nume ca Kepler și Copernic, în proza rapsodică a moldoveanului, iar paginile ce-i dedică, sintetic, în *Istoria literaturii* din 1937 – plecând de la versiunea anterioară, sunt de o frumusețe neobișnuită, au patosul lucrărilor de critică romantică ale lui Victor Hugo. Deși îl împinge înapoi, la aezi, pe autorul ce ține de vremea romantismului eminescian. Lovinescu îl trece și el printre contemporani, datorită doar împrejurării pur fortuite că opera lui Hogaș s-a impus abia prin redescoperirea ei de către *Viața românească*.

Dacă prețuirea arătată de criticul modernist lui N. Filimon în *Cinquantenarul romanului românesc* și, repetat, lui Duiliu Zamfirescu în *Critice* și *Memorii*, se explică ideologic pe linia *Istoriei civilizației române moderne*, există pagini închinat lui

Eminescu și Delavrancea, care, paradoxal, prin chiar distincția față de vederile noastre estetice mai noi, ne suscită interesul, dovedindu-ne că E. Lovinescu se afla în inima problemelor respective. Citând pe cele ce se referă la Eminescu, să nu uităm că atât în *Istoria civilizației române* cât și în seria de monografii junimiste, concepțiile politice reacționare ale poetului sunt sistematic și consecvent respinse: „Ceea ce izbește cu deosebire, în această personalitate atât de complicată, este dualismul ei aproape antinomic; de o parte, un pesimism integral, ireductibil, considerat de aproape întreaga critică de azi ca un element sufletesc congenital și ca principiul generator al adevăratei lui personalități artistice și, alături de aceasta, negația absolută a vieții, negație mai integrală decât la Leopardi sau Vigny, un alt Eminescu, mistuit de pasiunea vieții și de toate problemele ei, cu atitudini răspicate și desigur, nu mercenare – față de actualitate sub toate formele ei, socială, politică și culturală, într-un cuvânt, un luptător; lângă contemplație, resemnare, Nirvana, un freamăt de viață, o irosire de energii pentru chestiuni ce ar fi trebuit să-i rămână indiferente. În stadiul cunoștințelor noastre de până acum asupra personalității lui Eminescu, problema acestui inexplicabil dualism e încă nerezolvată. Cercetările ulterioare vor ajunge poate să ne precizeze caracterul pur intelectual al pesimismului eminescian – ideologie câștigată din studiul filozofiei lui Schopenhauer și al poeziei și filozofiei indiene. Pesimismul, în cazul acesta, n-ar mai fi temperamental și nu s-ar identifica cu însăși personalitatea lui Eminescu; el n-ar fi decât o ideologie împrumutată de o valoare pur speculativă. Problema interpretării eminesciene s-ar schimba astfel cu totul și oricum, s-ar rezolva antinomia de până azi: adevăratul Eminescu temperamental ar fi luptătorul înfipt în realitățile vieții, văzute, desigur, nu prin prisma interesului lui (nota caracteristică a lui Eminescu era dezinteresarea), ci prin prisma unor concepții influențate și ele, de altfel, din atmosfera romantică în care trăia, pe când filozoful pesimist, admiratorul inacțiunii și al Nirvanei

n-ar fi decât o creațiune exclusivă a ideologiei schopenhauriene fără solide aderențe cu temperamentul militant al poetului... Oricum ar fi, rămâne stabilit că Eminescu e punctul de intersecție al unor multiple influențe mult mai puternice și mai fecunde decât influențele romantismului francez asupra unor temperamente fără mare rezonanță” (*Istoria literaturii române contemporane*, I, p. 188–190).

Iată și pasajul despre teatrul lui Delavrancea (textul reprodus în *Critice*, III, poartă data 1914!): „Teatrul nu este o liturghie; el nu ne poate emoționa decât prin mijloace actuale și nu prin mijloace poetice fără legătură cu acțiunea dramatică. O declamație solemnă și rituală ne poate trezi o emoție estetică, dar ne aruncă afară din iluzia scenică: iată pentru ce *Apus de soare* rămâne mai mult un *spectacol într-un fotoliu*“. Departe de a încerca să-l absolvim pe Lovinescu pentru atari considerații, ele explică însă și neîndestulătoarea sa înțelegere în cazul dramaturgiei unui M. Săulescu sau Lucian Blaga, pe care totuși, literar, nu le-a respins. Cum nu-l putem absolve de insuficienta sesizare a valorii poeziei lui Macedonski (în ciuda faptului că, ocupându-se de *Poezia nouă* scrie cu justețe: „Într-o epocă în care didacticismul gnostic al lui Vlahuță trecea drept poezie, credem, dimpotrivă, că arta mult mai personală a lui Macedonski a fost subvalorificată; epoca noastră a răzbunat-o însă deoarece influența ei, în unele privințe, asupra poeziei noi nu poate fi tăgăduită...“ – *Critice*, IX, p. 31); dar portretul trasat omului, la moartea sa, rezistă, ca o efigie clasică: „Într-o țară lipsită de orice tradiție culturală, în care creația artistică nu este o funcție legitimă, a trăi numai pentru artă, e un act de credință de o înaltă valoare. Poetul nu l-a urcat, ce e drept, pe pedestalul vreunui sacrificiu, sau al unei demne rezerve, ci, dimpotrivă, l-a scoborât prin lamentații, prin proclamarea dreptului la caritate sau indignare, pe care timpul le va șterge însă cu estompa lui, nelăsând viu decât gestul omului, care, în lungul unei vieți roase de nevoie, învăluite sub faldul unei persecuții reale sau imaginare, a stat închis în visul său interior, impropriu pentru

orice realitate, consumat de o viziune netradusă în opere definitive, dar trăită cu o putere de iluzie unică. Macedonski a fost vizionarul nostru cel mai mare; lipsit de simțul comun, insensibil la ridicol și la asprimea realității, a pășit în viață cu ochii fixați spre lumina orbitoare a unei fantasmagorii; a trăit într-o hipnoză din care nimic nu l-a putut opri. Putea viața să-și întindă cursele, poetul nu le vedea; putea realitatea să-l lovească sub biciul dezmințirilor, tragica ei evidență rămânea ineficace; nici mizeria, nici hula unanimă, nici exilul interior, în care a trăit câteva decenii, nu i-au putut zgudui credința în omnipotența verbului, nu l-au putut deștepta din visul său poetic, din norul artei sale inutile. Pe deasupra tuturor dezastrelor, forța imensă a iluziei își aruncă apele multicolore în jocuri fantastice; mizeria lua patina poeziei; aurul închipuirii curgea din izvoarele nesecate. Era în Macedonski o forță creatoare în vid, o minciună generoasă a vieții ce-l făcea să trăiască într-o lume halucinantă; la bătrânețe, o glorie pururi insesizabilă și un aur pururi inexistent aveau încă pentru dânsul o evidență pe deasupra oricărei realități; se împărtășea, astfel, cu o cuminecătură invizibilă în gesturi ce păreau ridicele, deși – în perspectivă – sunt mărețe. De se va ivi artistul care să creeze din Macedonski simbolul poetului însuși în mijlocul unei societăți antipoetice, viața lui atât de ofensatoare, de altfel, va deveni mult mai emoționantă decât opera“ (*Critice*, VI). Cea mai semnificativă și revelatoare ni se pare poziția lui Lovinescu față de comediile lui Caragiale. Pornind de la consecințele ideologiei ce și-o organizase în *Istoria civilizației române moderne*, unde, apărând pașoptismul de reacțiunea junimistă, nu poate decât să constate:

„Caragiale a reprezentat expresia cea mai pură a junimismului. La Eminescu ura prezentului se unea cu dragostea romantică a trecutului și cu misticismul național și țărănesc străin junimismului. Nimic nu-l lega, dimpotrivă, pe Caragiale de trecut; el nu se simțea solidar cu pârălabii și nici nu se prosterna în fața vornicilor epopeei voivodale; nimic nu-l lega, de asemenea, nici

de țărănime; în dezvoltarea literaturii noastre mai mult rurale, el aducea chiar o adevărată soluție de continuitate. Caractere pur junimiste; o inteligență critică, ură față de noua burghezie în proces de formație, fără rădăcini însă în humusul etnic al poporului român. El nu reprezintă un interes de clasă, ci un puternic spirit de observație îndreptat asupra propriului său mediu de origine și de formație; nu era nici un romantic al trecutului, nici un vizionar al viitorului, ci un realist.

Contrastul dintre formă și fond de la baza junimismului cultural și politic este și piatra unghiulară a întregii lui opere. N-o mai caracterizăm: ieșind din domeniul criticii speciale, ea a intrat de pe acum în domeniul conștiinței publice. Observația lui Caragiale se fixează pe această unică axă a contrastului; de pe obrazul burgheziei biruitoare smulge masca apuseană pentru a-i arăta sufletul oriental.

Judecată în sensul ei istoric, și nu estetic, opera lui Caragiale este expresia cea mai violentă a reacțiunii, expresie cu atât mai viguroasă cu cât e mai lipsită de romantism istoric sau social. Înainte de a avea o literatură burgheză, i-a fost dat literaturii române să aibă un astfel de talent antiburghez, nu prin origine sau ideologie, ci prin imperativul spiritului satiric ce i-a impus condițiile manifestării: inadaptarea fondului de formă a oamenilor, a vieții politice mai ales, a întregii civilizații embrionare românești, a format, deci, obiectivul acestei observații corozive“ (vol. II, p. 194–196) și deși comite eroarea de a socoti opera dramaturgului caducă, prin depășirea ei istorică, pătrunzătorul critic premerge observației lui Eugen Ionescu asupra teatrului caragialesc în următoarele notații: „structura psihologică a eroilor lui Caragiale se reduce la jocul mecanic al unei singure formule repetate cu o stăruință ce o impune ca un simbol!“ (*Critice*, VI, p. 25), sau: „Nu există, așadar, oameni cu pasiuni contradictorii, cu o viață complexă, ci păpuși reduse la o singură formulă energică: «Aveți puținică răbdare», «eu, cu cine votez?», «curat așa, coane Fănică», «rezon», «eu, familia mea de la patruzopt...» Atât“ (*ibid.* p. 26) sau: „În tot teatrul lui

Caragiale nu găsim, nu un erou, ci un om cinstit, sau un om normal. Dominat de un ideal moral, teatrul lui Ibsen este un teatru de luptă, satira unei lumi pe ruinele căreia el ar fi voit să ridice o lume nouă, lipsit de ideal, teatrul lui Caragiale e o satiră fără altă finalitate, o colecție de imbecili, de imorali, de automați ai unei singure formule“ (*ibid.*, p. 29). Nu-i era cu puțință lui Lovinescu, la 1913, să bănuiască faptul că intuițiile sale vor constitui argumente pentru valorificarea estetică modernă, pe plan universal, prin grotesc și absurd, a lumii eroilor caragialești.

Autorul monografiilor închinat lui Grigore Alexandrescu, Costache Negruzzi și Gheorghe Asachi, ce rămân până astăzi, prin nivelul informației (atunci), rigoarea didactică suplă și stilul de o acurateță remarcabilă, modele pentru critica universitară, și-a încheiat cariera literelor cu periplul substanțial de monografii maioresciene. Dar dincolo de acribia documentării din cele două volume dedicate lui T. Maiorescu însuși, evoluția criticii lovinesciene este sesizabilă pe linia interesului psihologic și moral care se manifestă de la prefața din 1928 la *Amintirile din copilărie* ale lui Creangă până la *Antologia scriitorilor ocazionali* și seria *T. Maiorescu și contemporanii lui*. Prefața la opera lui Creangă (republicată în *Critice*, X) abundă în documente menite să redea, cât mai exact și mai viu, figura omului și scriitorului: un prea subțire fir critic leagă documentația; în schimb, documentele bogate din seria contemporanilor lui Maiorescu sunt susținute de un comentariu fin, complex de umanitate, de un patos înfrânat adeseori (mai cu seamă paginile ce relatează raporturile dintre conducătorul Junimii și Eminescu), de o sensibilitate sufletească, de o țesătură de nuanțe deasă și totuși transparentă. Ca în portretele ce însoțesc *Antologia scriitorilor ocazionali*, virtuozitatea criticii lovinesciene se rezolvă și se desăvârșește printre meandrele psihologiei. Acuitatea morală a scriitorului, ce și-a împlinit cu împăcată conștiință destinul, dă o rezonanță pură și stăruitoare cuvintelor parcă dematerializate, aeriene.

POSTFAȚĂ

I. Negoțescu este criticul de vocație și de gust al generației din care face parte, figură reper de prim ordin a literaturii române postbelice. Prin I. Negoțescu s-au reafirmat în critica și istoria literară postbelică trăsăturile inalienabile ale autenticului act de critică literară, în care intuiția, talentul, vocația, cultura se îmbină armonios într-o expresie particulară memorabilă. I. Negoțescu este un critic literar născut, nu făcut, care a ținut să-și afirme apartenența și descendența din cele mai importante achiziții ale criticii literare moderne românești: E. Lovinescu și G. Călinescu. Numele lui crește în posteritate și așezarea la locul cuvenit este o datorie pentru generațiile noi.

Generația literară de care ține I. Negoțescu este una din cele mai zbuciumate și divizate din întreaga istorie a literaturii române. I s-a spus „generația războiului“ (Emil Manu) sau „generația pierdută“ (Al. George), două formulări care încearcă să îmbrace realități extrem de accidentate și contradictorii, care au pus pe această generație un sigiliu de neșters. Sunt scriitori care vin către literatură încă din timpul celui de-al doilea război mondial, afirmarea lor literară urmând să se facă firesc după terminarea războiului, în primul deceniu care i-a urmat. Dar firescul n-a caracterizat epoca postbelică, într-o Românie ocupată de o armată străină, care i-a impus o revoluție socială și politică, dublate de una economică și culturală. Afirmarea generației din care face parte I. Negoțescu a fost marcată de evenimente istorice și politice dure. Pulverizarea ei s-a produs într-un context social-politic extrem de politizat, potrivit unei dezvoltări culturale firești, care a dus la apariția unei adevărate culturi de ocupație, în care valorile literare și estetice au fost pur și simplu răsturnate. O generație de creatori constituie o forță care se impune în cele din urmă, dacă n-a fost suprimată pur și

simplu sau redusă la condiții de existență cu totul subintelectuale. Ceea ce rămâne uimitor la această generație de scriitori români este că împiedicată să se adune într-o singură mare matcă, conform unor tradiții anterioare, a ajuns totuși, după circa două decenii, să se afirme împreună și să ofere literaturii române o serie de gesturi și opere reper, pe care criticul și istoricul literar le poate recupera și evalua din perspectiva timpului și a valorii lor intrinseci. Generația lui I. Negoțescu a cunoscut epurarea intelectualilor, act de reprimare specific regimurilor de ocupație, regimurilor dictatoriale, a cunoscut disputa intitulată „criza culturii“, care era o polemică despre libertatea de creație, proclamată de forțele comuniste postbelice, în România, dar redusă drastic, reforma învățământului care modifica traiectul cunoașterii culturii și educației în România, rețeta impusă a realismului socialist în literatură, împrumutul brutal de teze și ideologie din Uniunea Sovietică, epurarea bibliotecilor, interdicția vechilor contacte cu culturile și literaturile apusene, în favoarea unei singure dominante, cea a culturii și literaturii sovietice, rescrierea istoriei din punctul de vedere al culturii de ocupație și a intereselor Uniunii Sovietice și a interpușilor săi de la București și din România. Tragedia distrugerii elitei culturale și politice din România, a marginalizării ei sociale și chiar a lichidării ei fizice este evenimentul major trăit de această generație, simultan cu deposedarea brutală a culturii române de propriile ei repere, înlocuite peste noapte cu altele, în mod artificial, forțat, și plin de consecințe grele pentru omul de cultură român, pentru cultură în întregul ei. I. Negoțescu a trăit toate aceste evenimente, care fac parte intimă din biografia lui, ceea ce nu l-a împiedicat, în cele din urmă, să devină ceea ce era predestinat să fie, un strălucit nume de scriitor român după război.

Generația lui I. Negoțescu poartă și alte întipăriri decât cele impuse de epoca politică dură. Ea stă sub semnul lui E. Lovinescu, al cărui cenaclu literar unii l-au mai apucat și frecventat, sub semnul lui G. Călinescu, la ale cărui cursuri unii au ținut să fie prezenți din comuniune de spirit, sub acela al lui Lucian Blaga, al cărui prestigiu spiritual era indiscutabil, al lui

Tudor Vianu, care-și avea cultivatorii lui în mediile culturale bucureștene, pentru a nu mai vorbi despre gloria lui Tudor Arghezi, al cărui verb domina poezia și gazetăria română într-un mod inconcurabil. Ion Barbu și Matei Caragiale erau și ei repere instalate în conștiința acestei generații formată sub semnul războiului. I. Negoțescu, Ștefan Aug. Doinaș, Marin Preda, Eugen Barbu, Tudor George, pentru a-i lua doar pe câțiva din membrii acestei generații, s-au adăpat, uneori direct, de la aceste izvoare, care le vor străjui drumul literar, ca stele fixe, de orientare. Văzuți de obicei separat, membrii acestei generații pot fi așezați împreună, indiferent de grupările din care au făcut parte. I. Negoțescu ține de Cercul literar de la Sibiu, care a avut o revistă, „Revista cercului literar“, alături de Radu Stanca, Ștefan Aug. Doinaș, Corneliu Regman, I. D. Sârbu, Eugen Todoran, Ioanichie Olteanu, în legătură și cu Lucian Blaga. Alții sunt legați de revista pasageră „Albatros“ și de suplimentul literar al ziarului „Timpul“, cum au fost Marin Preda, Ion Caraion, Geo Dumitrescu, Sergiu Filerot, Virgil Ierunca. Eugen Barbu a trecut solitar pe la cenaclul lui E. Lovinescu, ca și Marin Preda, ca și I. Negoțescu, care are o legătură mai durabilă și mai semnificativă cu criticul „Sburătorului“. O adevărată grupare literară, ascunsă cu ostentație într-o cârciumă scufundată în centrul Bucureștilor, Singapore, a fost aceea din care făceau parte George Mărgărit, Tudor George, Mircea Ivănescu, Leonid Dimov, Tudor Păcă, George Astaloș, prezidați de Eugen Schileru, având ca repere, în plus, pe Felix Aderca, pe Tudor Vianu sau pe G. Călinescu, intrați mai târziu decât alți confrăți ai lor în literatura tipărită. Literați din aceeași generație apar în publicațiile de stânga, care vor deveni dominante și monopolizante, după război, ca „Orizont“, „Contemporanul“, mai târziu „Gazeta literară“: Dan Deșliu, Maria Banuș, Petru Dumitriu, Nina Cassian, Silvian Iosifescu, Ov. S. Crohmălniceanu, I. Vitner, aducând componenta ideologiei marxiste, cu toate urmările ei dogmatice și represive asupra culturii și literaturii române. În aparenta diversitate a existat o unitate, pe care acum, după ce dramatica perioadă s-a sfârșit, după ce

această generație și-a spus totuși cuvântul în literatură, putem s-o contemplăm în întregul ei, pe deasupra zbaterilor de epocă. Unii au debutat imediat după război, trăind accidente biografice, literare, care i-au împiedicat să continue. Alții au debutat mai târziu, prin anii '60, când albiile mărunte ale acestui fluviu literar încep să se adune, fără a fuziona complet vreodată. I. Negoțescu a debutat ca un tânăr modernist cu romanul suprarrealist *Povestea tristă a lui Ramon Ocg* (1941), iar în 1943 este inspirator și semnatar al *Manifestului Cercului literar*, care era un act public de solidarizare al tinerilor scriitori de la Sibiu cu E. Lovinescu, într-un moment de cotitură al carierei acestuia. Convingerile experimentate în acest manifest sunt cele care-i vor împiedica pe semnarii lui să-și poată continua activitatea într-o epocă în care principiile la care subscriseseră erau eliminate din literatură, odată cu liderul cultural cu care se solidarizau: E. Lovinescu. I. Negoțescu scrisese cunoscutul său eseu despre *Poezia lui Eminescu* cu mult înainte de apariția lui târzie, dar publicarea i-a fost amânată pentru zile mai bune. Reintrarea în literatură a lui I. Negoțescu se face cu culegerea voluminoasă de articole și eseuri *Scriitori moderni* (EPL, 1966), unele din ele apărute la sfârșitul anilor '50 în „Viața românească“, altele mai târziu în „Gazeta literară“ și „Luceafărul“, cele mai multe fiind însă contribuții din epoca debutului și a primelor colaborări cu reviste după aceea dispărute. *Scriitori moderni* înfățișează și impune un critic format și capabil de fine disocieri și definiții estetice în cea mai bună tradiție lovinesciană și călinesciană. Este vizibilă aspirația de a reconfigura din punct de vedere propriu, cu evidentă aplicare spre estetism, întreaga literatură română, începând cu pașoptiștii și junimiștii, trecând apoi la literatura română modernă a deceniilor interbelice, la cărțile scriitorilor din propria generație, ca și la producția postbelică. I. Negoțescu n-a avut șansa de a fi spiritul director al unei reviste literare, nici pe o lungă, nici pe o scurtă durată, dar opinia lui s-a impus rapid și firesc ca girată de talent, de cultură, dar și de reperele declarate ale literaturii române, perfect asimilate. Într-o etapă în care chestiunea reluării legăturii cu o tradiție literară românească

reprimată era la ordinea zilei, volumul de scriitori moderni a fost o apariție emblematică și majoră. Gesturile critice ale lui I. Negoțescu vor fi de aici înainte în egală măsură semnificative și spectaculoase, în ciuda unor constrângeri care au tins să tempereze elanul creator al unui critic literar de vocație reprimat în faza inițială și blocat în cele din urmă și după ce făcuse o demonstrație de ecou a dimensiunii sale reale și excepționale.

Anul 1968 este anul Negoțescu, deoarece acum apar: eseu despre *Poezia lui Eminescu*, culegerea de *Texte critice* din E. Lovinescu, antologate și prefațate de critic, ca și proiectul de *Istorie a literaturii române* tipărit în revista *Familia* și supus dezbaterii publice. În același timp, I. Negoțescu este unul din susținătorii grupului literar „oniric“, de factură modernistă, care, prin Leonid Dimov și Dumitru Țepeneag, încercau să întoarcă ochii iubitorilor de literatură către universurile interioare, intime și onirice, către modalitățile literare lansate de suprarrealiști, în contrast cu linia prozaică a unui realism fără surprize, către care era îndemnată literatura română în ansamblul ei. De fapt, I. Negoțescu a lansat și a prezidat o adevărată insurecție a autonomiei esteticului. Întoarcerea la E. Lovinescu era programatică, cu caracter de manifest. Venea de la un discipol declarat și încercat al ilustrului critic și istoric literar, care selecta în culegerea de texte critice lovinesciene titluri și pagini semnificative din opera celui care ceruse disocierea esteticului de alte teritorii de manifestare. Era la cinci ani de la spectaculoasa recuperare a lui Titu Maiorescu, ca autor al disocierii esteticului de alte criterii, printr-o polemică însemnată, în care s-au confruntat reprezentanții criticii marxiste, deținătorii până atunci ai monopolului critic, cu un profesor universitar de formulă maioreșciană, Liviu Rusu. Insurecției produse de Liviu Rusu, care s-a soldat cu reeditarea și reintroducerea lui Titu Maiorescu în manualul școlar, i-a urmat insurecția produsă de I. Negoțescu în legătură cu E. Lovinescu și principiul autonomiei esteticului. I. Negoțescu nu este numai un revendicator legitim al valorilor lovinesciene, ci și un spirit polemic implicit și explicit. Titlul prefeței la volumul *Texte critice* (Ed. Albatros, 1968) este:

„E. Lovinescu, critic simbolist“, iar spiritul expunerii este exprimat suficient de teoria despre origina muzicală a scrisului lovinescian. Asemenea formulări erau stridente în epocă, care se despărțea greu de șabloanele dogmatismului, dar se despărțea, și depășeau tipurile de recuperare rigidă a scriitorilor până atunci maltratați. Mai dănuia teoria că „recuperarea în bloc“ a scriitorilor este o greșeală, că fiecăruia trebuie să i se aplice șablonul, grila ideologică marxistă, ceea ce afecta desigur unicitatea și integralitatea personalității unui creator. Metoda era potrivnică unei adevărate cunoașteri și restituiri. I. Negoțescu proceda la polul opus, iar volumul de *Texte critice* din E. Lovinescu, cu studiul său introductiv, oferă un model singular în epocă de restituire fără rezerve a spiritului lovinescian.

Aceeași tratare radicală, atât de diferită de platele analize și încercări critice curente, apare și în *Poezia lui Eminescu*, unde I. Negoțescu demonstrează că pentru el autonomia esteticului, principiul disocierii valorilor estetice, nu este o vorbă goală. Criticul abordează poezia lui Eminescu dintr-un alt unghi decât se făcea în mod curent, potrivit cursului pe care-l luase exegeza poeziei eminesciene de la Titu Maiorescu citire, pe itinerariul didactic mai ales, ca și pe cel academic. Este acuzată uzura pe care manualul școlar a adus-o poeziei eminesciene, ca și criteriile de evaluare care au selectat și propus în mod tradițional anume poezii, cum ar fi scrisorile. I. Negoțescu merge pe urmele lui G. Călinescu și Perpessicius, descoperitorii valorilor din manuscrisele lui Mihai Eminescu și se dedică mai ales poeziei postume a acestuia, motivând că aici au rămas adevăratele giuvaere ale poeziei eminesciene. Acest mod de a răsturna optica îndătinată și de a propune, în mod revoluționar, o altă viziune, a fost fără îndoială șocant și a produs reacții. I. Negoțescu propunea un alt Eminescu, pe urmele unor explorări prestigioase în manuscrisele marelui poet, și faptul era salutar. Poezia lui Eminescu câștigă nespus de mult din această perspectivă novaliseană, pe care singur I. Negoțescu a abordat-o și expus-o cu consecvență. Dar o astfel de perspectivă contrazice tradiții didactice vechi și în plus, o recentă și rigidă tratare postbelică a

literaturii care nu îngăduia aventura interpretării și nici libertățile unor concluzii care-l plasau pe Mihai Eminescu acolo unde-i era locul, într-un univers literar amplu, irațional, de aspectul romantismului german profund și germinativ. Acest eseu de o indiscutabilă frumusețe, în planul construcției de idei, a intuițiilor estetice, a expresiei nuanțate și calificate estetic, a fost apostrofat pentru prea marea libertate de inițiativă în interpretare, care ar fi desfigurat sau falsificat pe Eminescu. Numeroase ediții ale acestei inspirate interpretări, controversabilă desigur, dar incontestabilă prin coerența ei interioară, prin facilitarea unui acces ignorat până atunci în intimitatea operei eminesciene, arată însă că *Poezia lui Eminescu* este una din cărțile cele mai cerute și asimilate din seria de interpretări postbelică a clasicilor români. Viziunea lui I. Negoțescu asupra poeziei eminesciene este astăzi un bun comun al exegezei și eseisticii literare românești. Deși lovinescian declarat, ca formulă critică, pe ideea muzicalității operei, în *Poezia lui Eminescu*, I. Negoțescu este mai aproape de G. Călinescu și Lucian Blaga, ca interpreți ai acestei poezii. Subtilitatea abordării și a scriiturii fac din *Poezia lui Eminescu* contribuția cea mai caracterizantă a autorului ei.

În comun cu G. Călinescu, I. Negoțescu are mai multe trăsături decât declară sau decât vrea să recunoască. Ca și acesta, el voiește să fie mai mult decât un simplu comentator de literatură. Actul critic trebuie să fie dublat, după I. Negoțescu, de cel literar. Un critic și istoric literar trebuie să-și dovedească și el capacitățile scriitoricești, în poezie și în proză. Principiile au fost pronunțate, dar și ilustrate magistral, de G. Călinescu, care nu e doar un mare critic și istoric literar, ci și un mare romancier. Direcția în care I. Negoțescu și-a căutat expresia literară caracteristică este poezia. Pe lângă romanul fantastic și supra-realist din tinerețe, autorul *Poeziei lui Eminescu* a tipărit mai multe cărți de poezie: *Sabaios* (1968), *Poemele lui Balduin de Tyaormin* (1970), *Moartea unui contabil* (1972), de un interes literar și estetic indiscutabil. I. Negoțescu este și în poezie un modern și îi vom înțelege mai bine versurile dacă vom porni de la acel principiu muzical, simbolist, pe care-l căuta în scrisul lui

E. Lovinescu, fără a uita că față de ilustrul său înaintaş discipolul este mult mai deschis şi favorabil față de formele de artă cele mai moderne.

Relaţia lui I. Negoieşcu cu grupul oniric n-a fost întâmplătoare şi este mult mai semnificativă decât poate să pară la prima vedere. I. Negoieşcu era un estetik, care căuta să proiecteze în contextul pe care-l traversa propria sa idee despre literatură şi mai ales opţiunea sa estetică. Era în căutare de afini, de iubitori ai faptului de artă şi de literatură în sine şi în grupul lui Leonid Dimov şi compania, urmaş prin corifeul grupului al cenaclului din pivniţele localului Singapore, a găsit o lume cu care rezona. I. Negoieşcu nu era doar un critic de cărţi aşezate în rafturi, ci un participant la viaţa literară cea mai dinamică. Neşansa de a nu fi avut continuitate de expresie ca scriitor, de a fi fost deţinut politic, de a se fi plimbat de la o redacţie de revistă la alta, de a scrie presărat în mai multe reviste, a făcut mai puţin vizibil fenomenul I. Negoieşcu. Dar acest distins om de litere a voit ca mai toţi criticii importanţi să lanseze un curent literar, să imprime o direcţie estetică literaturii române. Om al unei generaţii literare „pierdute“, dar şi regăsite, I. Negoieşcu a lăsat dovada voinţei sale de construcţie, de arhitectură literară şi estetică, în orizontul literar pe care l-a străbătut. Sub un frumos titlu, *Lampa lui Aladin* (Ed. Eminescu, 1971), I. Negoieşcu strânge o sumă de articole pe care a fost obligat să le risipească în diverse reviste, fără şansa unităţii vizibile pe care ar fi evidenţiat-o apariţia consecventă într-o singură revistă cu continuitate şi unitate de poziţie. Faptul în sine nu pare important, dar un critic de seamă, care tinde către imprimarea unei direcţii culturale, în cazul nostru mai ales literar-estetică, are nevoie de câteva elemente de sprijin, fără de care nu se poate realiza. Este vorba de un cenaclu de litere şi de idei, de o publicaţie care să-i exprime evoluţia, de posibilitatea tipăririi sistematice a producţiilor literare în volume, de comunicarea cu alte cercuri importante, universitare, politice. Succesul, personalitatea lui Titu Maiorescu nu se poate înţelege fără existenţa acestor infrastructuri, a logisticii de rigoare. I. Negoieşcu n-a avut această şansă.

Condiţiile istorice i-au fost potrivnice. Dar marea lui vocaţie şi talentul său indiscutabil, cultivat şi exersat în vederea întâlnirii cu capodopera, ne-a lăsat în posteritate o operă. Un cenaclu a căutat să-şi găsească criticul în centrul oniric. O revistă a căutat criticul tot timpul, motiv pentru care-l vom afla împărţit în numeroase publicaţii. O editură care să-l accepte, I. Negoieşcu a găsit mai ales în primul deceniu al revenirii sale în literatură. În *Lampa lui Aladin* vom găsi seria de articole intitulate *O nouă literatură* (I-IV), unde este evident că I. Negoieşcu îşi caută corespondenţii literari, spirite atrase de o optică literară modernă sau care promet o asemenea desfăşurare. Să enumerăm autorii de aici: Toma Pavel, Matei Călinescu, Virgil Nemoianu, Mircea Ciobanu. Dar întreaga secţiune *Lampa lui Aladin*, de unde-şi ia şi volumul titlu, este de căutare şi de afirmare a unei noi literaturi. Îl vom găsi aici pe Mircea Ivănescu, pe Sorin Titel, pe Emil Brumaru, pe Gheorghe Grigurcu, pe Petru Popescu, pe D. Ţepeneag, pe Florin Gabrea, pe Sânziana Pop, pe S. Reichman, pe Mihai Neagu Basarab, pe Marin Sorescu, pe Marin Mincu, pe Tudor Vasiliu. Chiar dacă nu s-au impus toţi pe direcţia dorită de critic, chiar dacă n-au perseverat, în paginile lăsate de I. Negoieşcu întâlnim o descifrare estetică grăitoare pentru orizontul său estetic şi pentru orizontul estetic către care credea de cuviinţă să se îndrepte literatura română.

I. Negoieşcu este un critic al actualităţii literare. El se simte responsabil ca receptor estetic al literaturii de starea ei, de cota şi de direcţiile pe care le înfăţişează, fiind la fel de solicitat de membrii propriei generaţii, ca şi de aceia ai generaţiilor următoare. Aparenta discontinuitate a scrisului lui I. Negoieşcu, referirea la autori care par a nu sta împreună, vine din scindarea propriei biografii literare. Criticul se întoarce cu egală atenţie la colegii săi de debut, la colegii săi de generaţie, la noii companioni de drum, mai tineri, cu care s-a întâlnit pe orbita literaturii „onirice“ sau pe alte orbite convergente. Criticul se dedică cu unitate de optică şi de program, fiind în egală măsură un critic al actualităţii şi un istoric literar recuperator.

Sensibilitatea modernă a lui I. Negoîtescu, fortificată de cultura sa, dă o șansă nouă scriitorilor de care se ocupă. La el Hortensia Papadat Bengescu este aceeași și totuși alta, după cum nouă va fi descinderea lui în universul blagian. M. Blecher se bucură de o întinsă lectură revelatoare pentru ceea ce criticul numește „bizara aventură de a fi om”. Pagini indispensabile pentru cunoașterea lăuntrică a unor scriitori a scris I. Negoîtescu despre Eugen Ionescu, despre Dan Botta, despre Radu Stanca, despre Ștefan Aug. Doinaș, despre Nicolae Balotă, despre Nicolae Breban, despre D. R. Popescu și despre atâția alții. El scaldă această literatură în lumina difuză a unei critici literare de factură estetică, adesea extremă, în cel mai bun spirit al tradiției literare moderne românești, pe care o completează și o duce mai departe. Symbolistica specială a operelor, fine disocieri estetice, observații psihologice ascuțite, referințe culturale revelatoare se găsesc peste tot în scrisul lui, dar capătă o importanță specială la autorii postbelici, tratați multă vreme prin prisme unilaterale sau simplificatoare, fără elasticitatea unei receptivități avertizate și capabile de o expresie superioară. I. Negoîtescu este un clasic al criticii literare românești și acest fapt va fi și mai vizibil când opinia lui critică va intra și în manualul școlar.

Ca orice critic de vocație și de direcție, I. Negoîtescu a aspirat la construcție. Strânse la un loc, confruntate între ele, articolele, eseurile, studiile, însemnările lui I. Negoîtescu vădesc o gândire și o aplicare unitară. *Poezia lui Eminescu* constituia o mostră de abordare în vederea unei construcții mai ample. Criticul a proiectat o istorie a literaturii române, cu gândul la marii lui predecesori: E. Lovinescu și G. Călinescu, în primul rând, dar și la N. Iorga pe care-l prețuia superlativ ca mare scriitor și stilist.

Proiectul acestei istorii literare a fost tipărit de I. Negoîtescu în revista „Familia” urmat de un ecou pe măsura originalității lui. Sumarul viitoarei lui istorii literare, pe care I. Negoîtescu nu l-a mai tipărit în nici unul din volumele lui, era croit după evidente exigențe estetice, ducând mai departe, până la cote surprinzătoare, selecția și diviziunile pe care le

practicaseră E. Lovinescu și G. Călinescu. Proiectul avea desigur tentă polemică, corectând atât pe predecesori, cât și pe contemporani, care deși nu produsese istorii literare, practicau în mod curent ierarhii de valori bine instalate în mai toate capetele. A interesat, fără îndoială, mai ales cum vedea criticul periodizarea sau împărțirea pe capitole a literaturii române postbelice. Trebuie spus că deși în proiect, istoria literară negoîtesciană făcea ravagii în scara de valori instalată după război în mod oficial. Cultura de ocupație instalase pe primele locuri scriitori de o valoare îndoielnică, când nu de-a dreptul fără valoare. I. Negoîtescu ignoră pur și simplu ierarhiile constituite oficial și neoficial. Există întotdeauna o ierarhie cu caracter oficializat, prin manuale, premii, comentarii în presă, editări și reeditări, după cum există și o ierarhie orală, consimțită, care diferă de prima. Se presupune, de obicei, că cea de a doua o contrazice pe prima. În proiectul istoriei sale literare, I. Negoîtescu se delimita inexplicit, dar prin capitole clare, urmate de nume de scriitori, atât de ierarhia oficială, cât și de aceea liber consimțită a confracților săi. Este de la sine înțeles că această nouă insurecție să producă reacții și riposte și ele au existat. I. Negoîtescu, colaborator al „Familiei” (revistă care alături de „Ramuri” se impusese prin restituiri de valori și reacții critice în anii '60), amenința monopolul de opinie constituit în mod oficial după război. Istoria sa literară concepută pe criterii de un estetism extrem nu făcea loc decât acelei părți din literatura română care-i satisfăcea exigențele, de unde o rarefiere a figurilor proeminente și a operelor de seamă. Departate de a fi un act politic, gestul lui I. Negoîtescu este un act estetic. Autorul proiectului încerca să impună o viziune în care să prevaleze structurile literare autentice, de incontestabilă valoare estetică. Predilecțiile sale moderne și moderniste sunt evidente pentru perioada mai nouă. Un sămbure de discordie l-a constituit judecata implicită a lui Nicolae Labiș în acest proiect, unde iubitorii poeziei acestuia nu-l găseau aflat la cota de adeziune și entuziasm, care se produsese după dramatica moarte a poetului. Nicolae Labiș nu aparținea ierarhiei oficiale, ci ierarhiei

scriitoricești, constituită în mod mai mult sau mai puțin spontan, iar criticul intra în coliziune și cu această opinie publică a vieții literare. Gesturi similare dinspre pozițiile și optica aceleiași generații literare avea să mai facă, mai târziu, și Ion Caraion în articolele sale despre Nichita Stănescu și Ioan Alexandru. I. Negoțescu propunea o redimensionare a valorilor și ierarhiilor estetice ale literaturii române. Incomoditatea proiectului a fost indiscutabilă, autorul fiind somat în cele din urmă să-și scrie istoria, ceea ce trebuie spus că I. Negoțescu a și făcut cu discreție, fără a-și putea urma în totul toate capitolele și datele proiectului. Proiectul a apărut în 1968. Din 1970, în diverse reviste („Argeș“, „Steaua“, „Orizont“, „Tribuna“, „Viața românească“), I. Negoțescu tipărește o suită de profiluri literare, dedicate scriitorilor români de-a lungul vremii. În 1966, apare volumul *Analize și sinteze* (Ed. Albatros), care reunește cea mai mare parte a acestor medalioane pe care autorul le scrisese în vederea proiectatei istorii literare. Autorul lor anticipa o fundătură a activității sale literare, datorită unui context neprielnic, și încerca să salveze într-o carte cea mai mare parte a tentativelor pe care le făcuse pentru edificarea propriei istorii literare. Portretele sunt comprimate, sintetice, ca fișele unui dicționar. I. Negoțescu are o mare egalitate de tratament, indiferent dacă autorii sunt vechi sau moderni, consecvent unghiului său estetic de abordare, fără a exclude operele care ies din sfera gustului și propriei direcții literare. El scrie despre un estetism balcanic (Matei Caragiale), despre un semănătorist estet (E. Bocuța), drumul de la fantastic la oniric (Mircea Eliade), despre poezia originilor (Ion Gheorghe), despre expresionismul epic (Dinu Nicodin), etc., mărturisind voința cuprinderii și a diagnozei exacte.

Expatriat în condiții de constrângere care priveau atât persoana scriitorului, cât și unele opțiuni și credințe literare pe care le afișase, I. Negoțescu și-a continuat activitatea de critic și istoric literar. Rezultatul cel mai de seamă al acestui exil literar este tentativa de a-și scrie până la capăt istoria literaturii. Ea trebuia să se întindă pe cel puțin două volume, din care într-o fază finală a intrat doar primul. *Istoria literaturii române*, apărută în

1991 la Editura Minerva în format mare, 372 de pagini, este una din puținele istorii literare de referință ale literaturii române dacă ne gândim mai întâi la cele scrise de N. Iorga, G. Ibrăileanu, D. Popovici, E. Lovinescu și G. Călinescu, lăsându-le de o parte pe cele de literatură veche (N. Cartoian și Sextil Pușcariu) și pe cea colectivă semnată de Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu. În această carte care cuprinde perioada 1800–1945, I. Negoțescu inserează uneori fără modificări fișele inserate în *Analize și sinteze* (1976). Dar aici este vorba de construcție, de un întreg, în care contribuțiile disparate din volumul anterior corespund unei viziuni unitare, fără lacune mari între autorii prezentați sintetic. Cu cât înaintăm către secolul XX, cu atât cartea lui I. Negoțescu ne produce surprize de analiză și de situare a autorilor, într-un fel care învederează un spirit justițiar pus în slujba criteriului estetic. Noutățile pe care le aduce I. Negoțescu privesc relieful literaturii române, proeminențele și totodată radiografia estetică. În general, I. Negoțescu nu contestă vechile forme de relief literar, dar adaugă altele, noi, aducând în cazul mai fiecărui scriitor tratat în cartea lui noutăți de constatare și de judecată. Un ochi foarte aplicat din punct de vedere estetic face o nouă lectură a literaturii române. Era scopul principal al inițiativei lui I. Negoțescu și trebuie spus că scopul a fost atins. Autorul confirmă verdicte mai vechi, dar aduce accente și lumini noi. Extrem de benefică este lectura lui I. Negoțescu pentru porțiuni literare recente, mai ales din perioada interbelică, unde valorile sunt privite exigent, dar și generos în același timp. Senzația este că avem de-a face prin intermediul lui I. Negoțescu cu alt spectacol literar decât cel la care ne invitase E. Lovinescu sau G. Călinescu. Mihail Sadoveanu este privit numai prin câteva opere, considerate fundamentale, H. Papadat Bengescu câștigă prin acuitatea descifrării estetice, la fel tratamentul lui C. Stere este plin de noutate. Câștigă autori nedreptățiți după I. Negoțescu, ca Mircea Damian, Dinu Nicodin, Eusebiu Camilar, Sorana Gurian și alții. Sintetic și decis, dar foarte nuanțat se procedează și la poezie. În general, istoria literară dată de I. Negoțescu constituie un termen de referință și demonstrează

că n-a fost spus totul în legătură cu literatura română modernă, unde găsește idei, formule, nuanțe și realizări estetice surprinzătoare, acolo unde antecesorii n-au găsit de cuviință să insiste. *Istoria literaturii române* încununează cariera de critic și istoric literar a lui I. Negoîtescu, precizându-i amplitudinea și valoarea. Acută și modernă critica literară a lui I. Negoîtescu este vie și actuală. În el putem recunoaște pe marele critic al propriei generații, atât de dramatic lovită de istorie, dar care a găsit în ea resursele creației și afirmării. Cariera și opera lui I. Negoîtescu constituie o dovadă de vitalitate și expresivitate creatoare, sfidând condiția istorică.

Mihai Ungheanu

Notă: Primirea generațiilor înseamnă și primirea bibliografiilor. Fiecare generație vede și evaluează altfel. În literatură valorile nu se schimbă, dar felul de a le analiza și înțelege este mereu altul. Noile generații au nevoie de cartea care este mai aproape de spiritul pe care-l reprezintă. Seria de critică literară *Lampa lui Aladin* își propune să primenească biografia celor interesați de interpretarea și evaluarea literaturii române. Există autori a căror privire mai liberă, mai modernă poate spori interesul cititorilor pentru opera literară românească postbelică. Spiritul didactic preferă bibliografia adecvată școlii și respinge tratările necanonice. Primirea bibliografiei rămâne însă unul din mijloacele prin care sporim accesul față de obiectul de studiu. Seria *Lampa lui Aladin* își propune să lase să vorbească pentru cititorul de azi despre literatura română postbelică pe criticii necanonici ai aceleiași etape, care au rezonat la această literatură, afirmându-se odată cu ea.

M. U.

NOTĂ BIOBIBLIOGRAFICĂ

- 1921 10 august. Se naște la Cluj I. Negoîtescu.
- 1940 Anul absolvirii liceului la Cluj.
- 1941 Anul debutului, cu romanul suprarrealist *Povestea tristă a lui Ramon Ocg*.
- 1940–1946 Perioada studiilor. Facultatea de litere, la Universitatea clujeană (Sibiu, Cluj).
- 1943 Semnează *Manifestul Cercului literar*, document al adeziunii prolovinesciene, tipărit pe 13 mai 1943, în *Viața*.
- 1946 Se înființează *Revista Cercului literar* (Sibiu), la care colaborează.
- 1948–1950 Lucrează ca bibliotecar la Institutul Medico-farmaceutic, Cluj.
- 1950–1952 Cercetător al filialei Academiei R.P.R., Cluj.
- 1952–1954 Secretar la o școală tehnică din Cluj.
- 1956–1958 În climatul denunțării de către Hrușciiov, a crimelor lui Stalin și a cultului personalității, la Congresul XX al P.C.U.S., ca și al insurecției anticomuniste din Ungaria, I. Negoîtescu reîncepe să scrie în presa vremii.
- 1958 *Scânteia*, oficiosul partidului comunist, îl acuză de „subminarea bazelor literaturii socialiste”, fiind exclus drept urmare din Uniunea Scriitorilor, cu interdicție de semnătură.
- 1958–1961 I. Negoîtescu tipărește sub pseudonim în presa timpului.
- 1961 I. Negoîtescu este arestat, odată cu alți intelectuali și literați români, în valul de arestări preventive, care au urmat represiunii „contrarevoluției” de la Budapesta, și este condamnat cinci ani, pentru „discuții conspirative”, într-un proces cu probe false.

1961–1964 După trei ani și două luni de detenție, I. Negoieșcu este eliberat, odată cu ceilalți deținuți politici, conform deciziei conducerii P.M.R., condus atunci de Gheorghe Gheorghiu-Dej. În timpul închisorii, executată în regim aspru, deținutul compune mental versuri și croiește, la fel, planul unei istorii a literaturii române.

1964–1966 Fostul deținut își reia sub propria semnătură colaborările cu revistele culturale.

1966–1967 Este redactor la revista Uniunii Scriitorilor „Luceafărul”.

1966 I. Negoieșcu tipărește volumul de cronici, articole, studii, însemnări, *Scriitori moderni* (E.P.L.).

1968 Este anul I. Negoieșcu, prin următoarele evenimente:

- *Poezia lui Eminescu* (eseu);
- E. Lovinescu, *Texte critice*, prefață și selecție;
- *Sabasios* (versuri), probabil cele din închisoare;
- *Istoria literaturii române*, proiect tipărit în revista „Familia”;
- O călătorie fructuoasă în Occident.

Ediția din scrierile critice Lovinescu constituie o recuperare hotărâtoare pentru relansarea postumă a criticului de la *Sburătorul*, interpretat din chiar unghiul criticii impresioniste și muzicale. Eseul *Poezia lui Eminescu* a fost un eveniment literar, datorită noutății interpretării și eleganței scriiturii, stârnind reacții pro și contra. Proiectul *Istoriei literaturii române*, din revista „Familia” aducea o voință avertizată de revizuire a tabloului istorico-estetic al literaturii române și a stârnit controverse, contribuind la o nouă etapă a disocierii esteticului de etic și de politic în cultura și literatura română. Versurile din *Sabasios* completau fizionomia unui literat de factură culturală și estetică superioară.

Răspunsul lui E. Lovinescu la Manifestul „Cercului literar” din Sibiu (Viața, 28 mai 1943) apare în selecția E. Lovinescu, *Texte critice*.

1970 I. Negoieșcu tipărește în volum studiul *E. Lovinescu*, remarcabilă micromonografie restituitivă, realizată de pe

poziții lovinesciene, fără rezervele ideologice care se mai formulau încă la adresa mentorului de la *Sburătorul*. *Însemnări critice* – volum de studii și articole despre clasici și moderni, în prelungirea *Scriitorilor moderni*.

Poezele lui Balduin de Tyaormin, volum de versuri ostentativ simboliste, suprarealiste, hermetice, puriste.

1971 *Apare Lampa lui Aladin*, carte de opțiuni estetice decantate care, ne informează autorul, a fost scoasă din circulație și, în cele din urmă, topită. Restaurarea și dezvoltarea lovinescianismului, în formula prezentată de I. Negoieșcu, duce la măsuri represive.

1972 *Moartea unui contabil* – culegere de versuri pe linia ostentativă, modernistă și puristă, a întregii literaturi a lui I. Negoieșcu.

1973 Ieronim Șerbu în *Vitrina cu amintiri*, carte memorialistică tipărește pentru prima dată în volum, în întregime, textul *Manifestului Cercului literar* (1943), oferindu-l opiniei literare postbelice.

1975 *Engrame* – volum de studii și însemnări despre scriitori români moderni, pe linia aceleiași receptivități estetice livrești și rafinate.

I. Negoieșcu nu primește pașaportul pentru o călătorie în China.

1976 *Analize și sinteze* – culegere de profiluri și fișe sintetice, dedicate scriitorilor români vechi și noi, în vederea alcătuirii viitoarei istorii a literaturii române.

1977 Este anul în care prozatorul român Paul Goma, fiind în România, aderă la Charta '77, pentru Drepturile Omului, inițiată de scriitorii cehoslovaci din exil.

Considerându-se lovit în drepturile și libertățile sale I. Negoieșcu se hotărăște să se alinieze lui Paul Goma, ca aderent la Charta 1977, și-i adresează o scrisoare, datată, 3 martie 1977, pe care o înmânează conducerii Uniunii scriitorilor și mai multor colegi, încercând să obțină și alte adeziuni.

I. Negoieșcu este, în scurtă vreme, arestat, interogată îndelung, drept care declară greva foamei, după care este

eliberat „până la proces“, eliberare în vederea căreia se mobilizaseră mai mulți colegi, întreprinzând intervenții, în acest sens.

1977-1980 I. Negoîtescu dispăre din publicistica și din viața editorială românească.

1980 I. Negoîtescu este invitat de Universitatea din Köln, ca bursier și de cea din Münster, unde i se oferă o catedră de profesor. De această dată i se aprobă plecarea și I. Negoîtescu se expatriază.

1985 I. Negoîtescu, colaborator al posturilor de radio străine cu emisiuni în limba română, este exclus din Uniunea Scriitorilor.

1980-1989 I. Negoîtescu lucrează să aducă la împlinire mai multe proiecte literare, între care *Istoria literaturii române*, și colaborează la publicații și emisiuni românești de radio, peste hotare.

1990 După revoluția din decembrie 1989, I. Negoîtescu ca și alți scriitori români expatriați vizitează scurt timp România unde în același an îi apare un volum de articole.

În cunoștință de cauză – texte politice (Ed. Dacia, Cluj) este o culegere de articole și interviuri, tipărite și difuzate în Europa, despre condiția literaturii române și a scriitorului român, în deceniul opt al secolului. Cartea conține date semnificative privind biografia autorului.

1991 Este anul în care proiectul istorico-literar din timpul primei detenții vede lumina tiparului. *Istoria literaturii române (1800-1945)*, vol. I, de I. Negoîtescu se tipărește la Editura Minerva.

1993 Decesul scriitorului.

Mihai Ungheanu



CUPRINS

Gândul cum poate birui... de Emil Hurezeanu I

SCRIITORI MODERNI (1966)

Bolintineanu și sonurile poeziei moderne.....	7
Cu privire la Grigore Alexandrescu	56
Poezia lui Macedonski	66
Un turist romantic: Hogaș	96
Duiliu Zamfirescu, poet	103
Poezia lui Bacovia	132
Valori stilistice în nuvelele lui Agârbiceanu	151
Despre stilul istoricului Iorga	187
Realism și fervoare formală la Pavel Dan	199
Ars poetica la Geo Dumitrescu	215
Viitorul literaturii române	225

POEZIA LUI EMINESCU (1968)

Poezia lui Eminescu (II).....	235
-------------------------------	-----

E. LOVINESCU (1970)

Ideile estetice și critice.....	299
O luptă literară (1905-1943)	319
Evoluția și valoarea criticii lovinesciene	335
Postfață de Mihai Ungheanu	355
Notă biobibliografică de Mihai Ungheanu	369

În curs de apariție:
I. NEGOÎTESCU
SCRIITORI MODERNI

volumul II

SUMAR:

ÎNSEMNAȚII CRITICE (1970)

Tradițiile poeziei române

De la G. Călinescu la Heliade Rădulescu

Blaga și artisticul sau de la filosofie la dramă

Poezia lui Radu Stanca

Poezia lui Nicolae Breban

LAMPA LUI ALADIN (1971)

Nicolae Breban și realismul actual

Meditații la un prozator: D. R. Popescu

Poezia în alb-negru

ENGRAME (1975)

Un poet plutonic: Ștefan Aug. Doinaș

Descrierea unui poet: Nichita Stănescu

M. Blecher sau „Bizara aventură de a fi om“

Proza de artă a lui Dinu Nicodin

ANALIZE ȘI SINTEZE (1976)

Idealul estetic al omului: Odobescu

Un mare prozator și un mare dramaturg: Nicolae Iorga

C. Stere sau imposibilitatea adaptării

Mircea Eliade sau de la fantezie la oniric

Gib Mihăescu sau paradoxiile naturalismului

Traumatism liric: Ion Caraion

Ion Gheorghe și originile

Contravaloarea timbrului literar se depune în contul
Uniunii Scriitorilor din România nr. : 45101032-
Banca Comercială Română, filiala sector 1-
București

Lector: **M. IONESCU**
Tehnoredactor: **CARMEN ILIE**

Bun de tipar: 25.11.1996
Apărut: 1996

Tipărit: **Semne**